



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

idaes
INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS SOCIALES

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

TESIS DE MAESTRÍA

**Arte y política en la Argentina postdictatorial. Cuatro
máquinas sensibles del Grupo de Arte Callejero
(2001-2012)**

Lic. Hernán Lopez Piñeyro
Septiembre de 2018
Directora: Dra. Paula Fleisner
Co-directora: Dra. Natalia Fortuny

Lopez Piñeyro, Hernán

Arte y política en la Argentina postdictatorial. Un recorrido a partir de cuatro acciones del Grupo de Arte Callejero (2001-2012) / Hernán Lopez Piñeyro; directora Paula Fleisner; codirectora Natalia Fortuny; San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2018. - 165 pp.

Tesis de maestría, UNSAM, IDAES, Historia del arte argentino y latinoamericano, 2018. 1.Arte y política. 2. Postdictadura argentina. 3. Grupo de Arte Callejero. – Tesis.

I. Fleisner, Paula (directora). II. Natalia Fortuny (codirectora). III Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. IV. Maestría.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	4
A MODO DE INTRODUCCIÓN: CANTOS POSTDICTATORIALES Y OTRAS MÁQUINAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS	5
El comienzo: la convergencia de los cantos	7
Máquinas, hipótesis y herramientas.....	17
CAPÍTULO I: AQUÍ VIVEN GENOCIDAS. O SOBRE LA CONFUSIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA EN LAS PRÁCTICAS CARTOGRÁFICAS	23
El régimen estético y la configuración del nosotros.....	24
Cartografías moleculares	28
La cartografía o la práctica de justicia política.....	33
La desclasificación de los saberes	37
Las prácticas nigromantes	43
Cartografiar, celebrar.....	50
Los mapeos del «esto ha sido»	55
La conformación de la imagen y las imágenes.....	57
CAPÍTULO II: INVASIÓN. O SOBRE SITUACIONES, ENCUENTROS, CONTRA- ESPACIOS Y PROMESAS DE FELICIDAD	67
Las artistas constructoras de situaciones: el legado situacionista.....	69
El encuentro, una promesa de felicidad.....	78
Las artistas hacedoras de vínculos.....	83
La acción en el sitio y el tiempo específico.....	91
El arte y la política, dos experiencias que se conjugan	96
CAPÍTULO III: ROSTROS Y PEQUEÑOS RETRATOS. EL MÉTODO ANTROPOMÉTRICO Y LAS IMÁGENES (RE)ACTUALIZADAS	103
La imagen que fulgura: de Proceso a nuestra realidad (1973) a Presentes (2012)...	104
Políticas del rostro	111

La reapropiación de las imágenes.....	117
La actualización de lo reproducido y el rostro	123
CAPÍTULO IV: ESTO NO ES UN MONUMENTO. TENSIONES ENTRE MEMORIA, CREACIÓN ARTÍSTICA Y ESTADO.....	126
La efeméride y su celebración	128
Antimonumentalismo, un breve recorrido.....	130
El (anti)monumento: un artefacto.....	135
El lenguaje publicitario y el susurro al porvenir	140
Las antinomias política-Estado, deshaciendo dualismos.....	143
A MODO DE CIERRE	151
BIBLIOGRAFÍA	155
TABLA DE ILUSTRACIONES	164

AGRADECIMIENTOS

La peor pesadilla del filósofo argentino postdictatorial, dice Silvia Schwarzböck, es no tener poder sobre los colegas: ni el poder de evaluarlos, ni el de devaluarlos. Es cierto. Las lógicas del mercado y del patriarcado se han introducido profundamente en la universidad, en nuestro trabajo y en los modos del pensamiento. Sin embargo, he tenido la posibilidad de transitar la investigación volcada en estas páginas junto a Paula Fleisner y Natalia Fortuny (Pau y Nat para muchxs y también para mí), dos mujeres docentes e investigadoras cuyas prácticas constituyen enormes contraejemplos que rompen la lógica hegemónica de la academia de la que habla Schwarzböck. Hace siete años, en ocasión del inicio de la investigación que concluyó siendo mi tesis de licenciatura, comencé a trabajar bajo la dirección de Paula. Ese fue el inicio de una amistad filosófica con la que he comprendido que, como himpla la Colectiva Materia, el pensamiento es la potencia colectiva de actuar y enunciar. Natalia se incorporó más recientemente pero, sin duda, con la misma vocación. Debo señalar que cada uno de los aciertos de esta tesis es mérito de la lectura y de los comentarios inteligentes y afectuosos que ellas hicieron. Los desaciertos, en cambio, corren únicamente por mi cuenta. Mi agradecimiento infinito a las dos.

Quiero reconocer también la labor de lxs docentes de FILO y del IDAES, todxs ellxs fundamentales en mi formación. Así también a lxs docentes y lxs compañerxs con lxs que he compartido un semestre en la Kassel Universität, a lxs colegas con lxs que participo en grupos de investigación y a mis compeñerxs de la cátedra de estética del Departamento de Artes Visuales de la UNA.

Mi agradecimiento muy especial a mi mamá por todo el afecto y el acompañamiento incondicional. A su vez, nada de esto (ni de muchas otras cosas) hubiera sido posible sin ese gran compañero que es Cristian. Mi agradecimiento también a mis amigxs, indispensables en todo.

Y gracias a las mujeres, a las chicas, a las pibas, a las tortas, a las perras, a las putas y a las travas por toda su desobediencia. En tiempos tan desalentadores y horribles como estos, su insurrección es mucho más que una gran esperanza.

A MODO DE INTRODUCCIÓN: CANTOS POSTDICTATORIALES Y OTRAS MÁQUINAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS

Dada su complejidad, es posible adentrarse en la reflexión en torno a las relaciones entre el arte y la política desde diversas perspectivas y a partir de distintas teorías y objetos de análisis. Las páginas de esta tesis lo hacen trazando un recorrido por cuatro acciones artístico-políticas del Grupo de Arte Callejero (GAC): *Aquí viven genocidas*, *Invasión*, *Presentes* y el *Antimonumento del bicentenario*. Éstas nos permitirán entrelazar ideas provenientes de las humanidades, principalmente de la teoría e historia del arte y de la estética filosófica para demostrar que existe entre el arte y la política un vínculo que puede pensarse como indiscernible. Esta tesis no es (ni pretende ser, vale aclararlo desde un comienzo) un trabajo exhaustivo sobre el GAC, ni sobre un período, ni sobre un modo específico de hacer arte. Más bien lo que se intenta ensayar aquí es una aproximación a cuatro intervenciones artísticas entrelazando nociones de la filosofía con hechos, imágenes y conceptos históricos, políticos y artísticos.

No obstante, a modo de introducción es necesario presentar al grupo. El GAC se conformó en el año 1997 a partir del deseo de algunas estudiantes de la otrora *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* y subsiste hasta nuestros días. Particularmente durante los primeros años de existencia, han sido parte del colectivo más de veinte artistas, sin embargo, ya desde fines de la década pasada la conformación de este colectivo ha permanecido sin cambios: Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Carolina “Charo” Golder.¹

El GAC son “las chicas de la Pueyrredón” primero y “las chicas del GAC” después.² Así se las conoce, así se las llama, así se reivindican. No importa la supuesta identidad de género de sus integrantes; de hecho, por el GAC también han pasado varones. Seguramente si el colectivo (o, mejor dicho, la colectiva) hubiese surgido al calor del *Ni una menos* y de las asambleas feministas serían “las pibas del GAC”. Chicas, pibas (y también travas, tortas, maricas, putos) son nombres empequeñecedores reapropiados y

¹ Han formado parte del GAC: Lorena Merlo, Violeta Bernasconi, Pablo Ares, Rafael Leona, Federico Geller, Sebastián Menasse, Alejandro Merino, Leandro Yazurlo “Tato”, Marcos Luczkow (Santo), Juan Rey, Abel Orozco, Pablo Lehman, Natalia Mazer, Pablo Debella e Ignacio Valdez.

² El nombre Grupo de Arte Callejero surgió en el año 1999, luego de dos años de trabajo y por una necesidad burocrática: poder presentar un proyecto para el Parque de la Memoria. Pusieron ese nombre por una cuestión genérica relacionada al trabajo que venían realizando pero sin pensarlo demasiado (Russo, 2008).

repotenciados políticamente por quienes con orgullo los eligen como categorías no ontológicas y como banderas de lucha. A lo largo del texto de esta tesis aparece el sintagma “las chicas del GAC” en más de una oportunidad. Lejos pretender descalificar con éste, se intenta aquí referir a un modo de hacer arte y política específico que no conlleva identificaciones con los modos masculinos del hacer, con lo que es sujetado y definido.³

El origen del grupo se remonta a la necesidad que tuvieron sus integrantes de acompañar por medio de herramientas visuales la lucha docente contra de Ley Federal de Educación, la pauperización y el desmantelamiento de la educación, materializada en ese entonces en el ayuno y en otras acciones en la Carpa Blanca. La primera acción de GAC fue el 20 de abril de 1997 y consistió en la realización de un mural en la Plaza Roberto Arlt realizado con guardapolvos blancos. Como bien apunta Marilé di Filippo (2015), la lucha docente fue tan sólo el primer disparador tomado de una coyuntura compleja en la que coexistían muchas otras problemáticas que también posibilitaron o, quizá, demandaron un repertorio de acciones colectivas que conllevaron otros usos del espacio y de los cuerpos (Carras, 2009, p. 27).

Desde sus inicios el GAC produjo numerosas y variadas intervenciones artístico-políticas, algunas de ellas realizadas mancomunadamente con otros colectivos o con movimientos sociales.⁴ Las acciones no son firmadas y están disponibles para ser reapropiadas, resignificadas, hurtadas y puestas en funcionamiento en otros contextos.

Las cuatro intervenciones que aquí se abordan no son excepcionales, al igual que otras realizadas por el grupo y también por otros, transitan las sendas del arte de acción, centrándose principalmente y en sentido amplio en la gráfica urbana y en la acción performática. En líneas generales, la práctica del GAC se emparenta con un planteo de tipo conceptual cuya búsqueda artística no radica en la representación, sino en la creación de situaciones, la generación de nuevas dinámicas y sentidos (di Filippo, 2015, p. 14). La particularidad de sus acciones consiste en no reducirse a lo meramente estético ni a lo meramente político. El GAC piensa el arte como *praxis*, como proceso sin reglas fijas. Por ello, es un arte sin obra, ni artista (di Filippo, 2015, p. 20).

³ Si bien estas ideas son retomadas y profundizadas en el segundo capítulo, parece importante realizar, al menos rápidamente, esta aclaración desde el comienzo.

⁴ Hubiera sido un gran hallazgo para esta tesis el poder encontrar una palabra que condense la expresión “artístico-política” que a aquí aparecerá muchas veces unida con un guion y muchas otras enunciada como arte activista o arte o militancia a secas. Sin embargo, la tesis apuesta a mostrar que en ciertas prácticas dadas en una coyuntura particular ambos términos devienen indiscernibles.

El comienzo: la convergencia de los cantos

Pensar los vínculos entre el arte, la política y la memoria desde las cuatro acciones artístico-políticas tratadas en esta tesis implica situar la reflexión en un espacio y un tiempo determinados y al cual éstas están indisolublemente unidas. Las cuatro intervenciones del GAC son desarrolladas en el espacio público, entendido no tanto como espacio de circulación neutro, sino como espacio político, como lugar de disputa. Como todo espacio-tiempo, el de estas acciones es singular y es necesario abordarlo con cierto grado de detalle para luego plantear las hipótesis que busca sostener esta tesis.

Aquí viven genocidas e *Invasión* tienen lugar por primera vez en la Ciudad de Buenos Aires en el año 2001, el *Antimonumento del bicentenario* ocurre en la misma ciudad pero once años más tarde. *Presentes* se desarrolla en su primera versión en Trelew en el año 2012 y luego se repite en numerosas ocasiones en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Así, las acciones se inscriben en un arco temporal que va del 2001 al 2012 y que constituye un fragmento de la postdictadura argentina. Este término no puede entenderse de un modo ingenuo. Schwarzböck señala que “la postdictadura es *lo que queda* de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (Schwarzböck, 2016, p. 23).⁵ Lo que la dictadura depara con su triunfo económico sólo se hace explícito a partir de la década del '90. La postdictadura, dice la autora, se define por la incapacidad de imaginar una vida de izquierda, cuya contracara es la imposición de una vida de derecha como única vida posible.

La postdictadura no es la antítesis de la dictadura. Si bien en esta última no hay comicios y predomina el establecimiento del miedo —que, vale decir, no empezó en 1976 ni concluyó en 1983— y en la primera rige una democracia circunscripta a sus variantes más instrumentales, pueden señalarse ciertas notas comunes entre ambos períodos. Las políticas económicas de transferencia concentradora desde las bases a la cúspide, el proceso de fragmentación social, la disolución del vínculo colectivo, la privatización del

⁵ Con “dictadura” se refiere a la última dictadura cívico-militar que tuvo lugar en Argentina desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, que derrocó al gobierno constitucional de la María Estela Martínez de Perón, hasta el 10 de diciembre de 1983, día en que asumió Raúl Alfonsín quien fue elegido mediante el sufragio. El poder fue ocupado por una junta militar integrada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas. Se trata de un período en el que rigió el terrorismo de Estado, la constante violación de los derechos humanos, la desaparición y muerte de miles de personas, la apropiación sistemática de recién nacidos y otros crímenes de lesa humanidad. Así como otros gobiernos de facto de la región, la dictadura cívico militar argentina fue parte del denominado Plan Cóndor. Este último fue un plan de coordinación de acciones entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América del Sur y que contó con participación de los Estados Unidos.

conflicto social y la desarticulación de la capacidad de resistencia de los sectores populares, son —siguiendo a Battistini, Abal Medina y Gorbán (2002, p. 123)— estrategias compartidas por ambos regímenes.

A su vez, la postdictadura no puede pensarse como un tiempo homogéneo y continuo. Desde 1983 a 1995 tuvo lugar lo que Ezequiel Adamovsky (2009, p. 421) llama el “disciplinamiento final” de la sociedad argentina. Durante estos años, la élite consiguió terminar de quebrar las últimas resistencias sociales para poner en marcha reformas económicas, políticas y culturales. Si bien, la primera parte de la década del ochenta coincidió con la instalación del modelo neoliberal en buena parte del mundo, en Argentina los efectos devastadores que trajeron estas políticas no se percibieron en su totalidad hasta el año 1998. Esto se debió a la entrada de capitales por las privatizaciones y a los préstamos y refinanciaciones constantes del FMI. Por otro lado, el control de la inflación y el regreso de las compras en cuotas generaron una fiebre consumista que creó por un tiempo una sensación ficticia de bonanza económica que, sin embargo, contrastó con el crecimiento de la desigualdad, la movilidad ocupacional descendente y el empeoramiento de las condiciones de estabilidad laboral y de los derechos asociados al empleo. El resultado de estas políticas puede sintetizarse en la separación cada vez más ostensible entre ricos y pobres.

El final de la década del noventa estuvo marcado por el agotamiento de una red de acuerdos y complicidades construidas por sectores mayoritarios de la dirigencia política y sindical. Todo ello dio origen a la instalación de la carpa blanca de CTERA, a la Marcha Federal de la CTA, a la conformación de movimientos de desocupados (O. Battistini et al., 2002, p. 124). Surgieron de este modo distintas estrategias de resistencia. Así, por ejemplo, a partir de 1996, se popularizó el corte de ruta —denominado piquete— y se conformaron clubes de trueque. A su vez, a la “crisis de representación que se había estado fraguando durante muchos años con creciente intensidad” (Levey, Ozarow, & Wylde, 2016, p. 27) se sumó el denominado “corralito” financiero anunciado el 2 diciembre de 2001 que limitó las extracciones bancarias de cuentas en pesos perjudicando tanto a un gran número de trabajadores, cuyos salarios eran depositados en bancos, como a ahorristas de clase media.

Finalmente, el 19 de diciembre de 2001 por la noche, luego de un discurso del presidente De la Rúa que anunciaba la implementación del Estado de Sitio y ninguna solución para la crisis económica, grupos de vecinos de Buenos Aires comenzaron a

golpear cacerolas espontáneamente en las puertas de sus casas. Reunidos en varios puntos de la ciudad, muchos marcharon hasta Plaza de Mayo. Luego de varias horas de combates con la policía, De la Rúa renunció. De manera simultánea, se produjeron manifestaciones en Santiago del Estero, Entre Ríos, Córdoba, Mendoza, Neuquén y otros puntos de país (Adamovsky, 2009, p. 456).

El 19 de diciembre “representó la condensación del hartazgo popular” (O. Battistini et al., 2002, p. 124) que se sintetizó en el canto *que se vayan todos, que no quede ni uno solo*. La salida al espacio público y la caída de gobiernos sucesivos mostraron a estos sectores sociales que tenían el poder suficiente para luchar y para desarrollar nuevas formas de demandar que no pasaban por la política tradicional. De este modo, surgieron las marchas a la Plaza de Mayo, las asambleas barriales y los escraches a los bancos y a los políticos y cacerolazos sucesivos.⁶ El Estado reprimió fuertemente las protestas, el 20 de diciembre 39 personas fueron asesinadas por este accionar violento y hubo 4.500 detenciones (Filippini, 2002, p. 2).

El año que siguió a la rebelión de diciembre de 2001 surgieron nuevas formas de autoorganización, lucha y solidaridad. Así, “el peor momento de la crisis despertó en buena parte de la población los mejores instintos de cooperación, creatividad y vocación por lo público, fueron tiempos extraordinarios” (Adamovsky, 2009, p. 456). Las asambleas fueron espacios de discusión que cuestionaron la legitimidad de los enunciados vigentes de la sociedad Estatal/disciplinaria. Nacieron así vínculos de nuevo tipo entre cohabitantes a partir del encuentro y la aparición de los debates sobre las condiciones de existencia (O. Battistini et al., 2002, p. 138).

En suma, la crisis y el levantamiento del 2001 fue plural y tuvo múltiples capas. La rebelión fue protagonizada por diversos sectores de la sociedad y no se identificó con ninguno de ellos en particular (Adamovsky, 2009, p. 459). Sin embargo, esta transversalidad, sintetizada en el canto *piquete y cacerola, la lucha es una sola* —entonada por primera vez el 28 de enero de 2002 en la multitudinaria marcha conjunta de las

⁶ El escrache es un tipo de manifestación en la que un grupo de activistas o militantes se dirige al domicilio, lugar de trabajo o en lugares públicos donde se reconozca a alguien a quien se quiere denunciar. Se trata de un tipo de protesta basado en la acción directa, que tiene como fin que visibilizar la falta de justicia. La práctica fue implementada a partir de 1995 en Argentina por la agrupación Hijos que la utilizó para denunciar la impunidad de los indultos concedidos por el presidente Carlos Menem. El cacerolazo es una forma de protesta en que los manifestantes hacen saber su descontento mediante ruido golpeando ollas u otros utensilios domésticos. Los manifestantes pueden participar desde sus propias casas asomándose a ventanas y balcones o en la vía pública. Suele usarse generalmente como una manifestación de rechazo a las políticas de un gobierno o determinadas decisiones gubernamentales. En Argentina ha sido emblemático el cacerolazo del 19 de diciembre.

organizaciones piqueteras hacia Plaza de Mayo—, fue debilitándose a partir de una multiplicidad de hechos. El mejoramiento de algunos indicadores económicos, junto a la puesta en práctica de un conjunto de políticas, hizo que “el país normal”, prometido por Duhalde y Kirchner y anhelado por algunos medios de comunicación, fuera con los meses y los años haciendo realidad la desactivación de la transversalidad del reclamo. A propósito de ello, a principios del 2007 la revista Barcelona lleva en su tapa el siguiente título: “REACTIVACIÓN: la clase media argentina recupera su nivel histórico de fascismo. Creen que el adiós al «piquete y cacerola, la lucha es una sola» podría ser definitivo”.⁷

Más allá de su carácter extraordinario, no puede pensarse el 19 de diciembre como una interrupción desconectada de aquello que lo precedió ni de aquello que vino después. Tampoco puede pensarse que ese “antes” y ese “después” (ambos con fronteras borrosas) fueren idénticos, ni absolutamente opuestos. El legado de la crisis del levantamiento de diciembre se hace visible en distintos niveles: por un lado, el espacio público se constituye como el ámbito por excelencia en el que se articulan las exigencias políticas; por el otro, existe un rechazo bastante generalizado al orden neoliberal, a las políticas de ajuste, al endeudamiento externo y a la dependencia económica (Dinardi, 2016, p. 272).

El kirchnerismo, como demuestra Dinerstein (2016, pp. 151–170), ha tenido un doble papel: el de captar, traducir y canalizar algunas de las reivindicaciones del 2001 y, al mismo tiempo, el de desactivar otras vinculadas a cambios más estructurales. Al decir de Svampa, “si bien los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner estuvieron lejos de aportar a una refundación política, como sostienen sus defensores, su gestión tampoco puede ser interpretada en términos de continuidad lineal respecto de los años 1990” (Svampa, 2016, p. 199). Lo que sigue a la crisis y a la revuelta está articulado por tensiones entre continuidades y rupturas, ambigüedades y dobles discursos. La autora encuentra cuatro momentos políticos diferentes y que se suceden dentro del período que va desde el año 2001 hasta el 2013. El primero de ellos, que tiene lugar hasta el 2003, se caracteriza por un ciclo de movilización social cuyo punto de inflexión es la represión del Puente Pueyrredón (2002). El segundo comienza en el año 2003 con la asunción del presidente Kirchner y tiene como particularidad una vuelta a la “normalidad” y la emergencia de un discurso progresista “desde arriba”. El tercer momento se abre en el 2008 con el conflicto del gobierno nacional y los sectores agrarios y halla una doble

⁷ Este título es recuperado por Adamovsky (2009, p. 472).

inflexión con la Ley de medios (2009) y la muerte de Kirchner (2010). La última etapa, que abarca desde el inicio del segundo mandato de Fernández de Kirchner hasta el 2013, se caracteriza por nuevos tonos de lo nacional-popular asociados al rol central de las clases medias en la política argentina (Svampa, 2016, pp. 200–2001).

Hacer historia del 2001, lo que lo posibilitó y lo que siguió, es al menos complejo, así lo demuestran los trabajos de los historiadores y sociólogos citados. A su vez, los hechos del presente —pienso en las elecciones del 2015, en los despidos masivos, en la vuelta al FMI— resignifican y agregan nuevas capas de sentido a lo acontecido. Sea como fuere, lo cierto es que gritos pronunciados casi al unísono, para decirlo de un modo épico, como el *que se vayan todos* siempre crean un excedente político que resquebraja el horizonte del consenso neoliberal (o, utilizando la expresión de Schwarzböck, la vida de derecha). No se trata del fin de este último pero sí del surgimiento en el imaginario colectivo de nuevas preguntas que abren otros espacios del pensamiento (Colectivo Situaciones, 2002, pp. 33–36). Repensando el 2001 quince años más tarde, Adamovsky encuentra que los efectos de esta insurrección parecen particularmente irreversibles en tanto que tiran por la borda “la confianza en el *país normal*, la columna que sostenía la solidez de los discursos dominantes acerca de la *excepcionalidad argentina* como nación blanca/moderna/Europea” (2016a, p. 298).

El canto *que se vayan todos* remite no sólo con la crisis económica y política, también coincide no casualmente con un tiempo en el que la sociedad argentina se encontraba volviendo desde mediados de la década del 90 a lanzar preguntas hacia su pasado reciente. Se trata de un momento histórico en el que es necesario repensar la última dictadura, memoria que durante la década del noventa se intentó obturar. Así el canto *aparición con vida y castigo a los culpables* se revitaliza. La sospecha de que las injusticias del momento están vinculadas a las de los años setenta se instala fuertemente. Las evidencias que se tienen son claras: quienes patrocinan y apoyan la dictadura en 1976 (los banqueros locales, los grupos exportadores, las multinacionales y el FMI) están detrás de las políticas económicas y sociales que generan la crisis en el 2001. La militancia desarrollada por Hijos (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que comienza a organizarse a fines de 1994, articula este tendido hacia el pasado reciente de un modo muy lúcido. Se trata de un discurso que circula hasta mediados de los noventa sólo dentro de la izquierda y va tomando masividad “para

volverse sentido común en 2001 y discurso de Estado con la llegada de Kirchner al poder” (Adamovsky, 2017, p. 211).

La agrupación Hijos reúne justamente a hijas e hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar, todas ellas y todos ellos ingresaban a la vida adulta (y a la intervención política) en momentos de consolidación de la impunidad obtenida gracias a las mal llamadas Leyes del Perdón (Ley de Obediencia Debida y Ley de Punto Final) y el otorgamiento de indultos a los militares responsables del genocidio contra opositores políticos que tuvo lugar durante la dictadura.⁸ Los Hijos, según Ana Longoni,

aprendieron mucho de las Madres, entre otras tantas cosas, el protagonismo, la voluntad y la conciencia puestas en juego desde el principio de su larga gesta a la hora de idear recursos simbólicos que las identificaran y las cohesionaran como grupo, a la vez que hicieran visibles su existencia y su reclamo ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina y ante la comunidad internacional. (Longoni, 2009, p. 20)

La familia, entiende Schwarzböck, es dentro de la vida de derecha (única vida que ha podido ser rehabilitada luego de los centros clandestinos de detención y tortura en la democracia posdictatorial) es una de las pocas instituciones que se ha transformado positivamente.

La familia representa, tras siete años de dictadura, la resistencia al terrorismo de Estado. Madres, Abuelas, Hijos son quienes exigieron, frente a una estatalidad todopoderosa, *aparición con vida / y castigo a los culpables*. A partir de esta exigencia, que se prolonga en democracia, la familia, en lugar de ser un aparato de Estado, como la escuela, la fábrica, o la policía, es lo contrario del Estado. La familia posdictatorial es, por antonomasia, la familia antidictatorial: la familia en clave de Antígona, no de Engels o Althusser. (Schwarzböck, 2016, p. 64)

En aquel diciembre de 2001 el pueblo, tomando el legado de las familias antidictatoriales pero también con su presencia (los familiares también eran desocupados, por decirlo de algún modo), hizo saber que, más allá de la ausencia de una violencia tan

⁸ La Ley 23.492 de Punto Final estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados como responsables de haber cometido delitos de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos) que tuvieron lugar durante la última dictadura militar (1976–1983) que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la norma. La Ley 23.521 de Obediencia estableció una presunción (es decir, que no admitía prueba en contrario, aunque si habilitaba un recurso de apelación a la Corte Suprema respecto a los alcances de la ley) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel (en tanto y en cuanto no se hubiesen apropiado de menores y/o de inmuebles de desaparecidos) no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada "obediencia debida". Es decir, por haber sido, según la Ley meros ejecutores de órdenes emanadas de militares con rangos superiores. “Los indultos” son los diez decretos que fueron sancionados entre 1989 y 1990 por el presidente Carlos Menem y por medio de los cuales fueron indultadas 1.200 civiles y militares que cometieron delitos durante la dictadura incluyendo a los miembros de las Juntas condenados en el Juicio de 1985 y al procesado ministro de Economía José Alfredo Martínez.

explícita como la que hubo entre el '76 y el '83, el Estado había dejado de ser una ficción útil (Schwarzböck, 2016, p. 124).

En este horizonte complejo, emergieron colectivos de arte político y militante. Las lógicas de producción y de circulación artísticas también se modificaron, generando vinculaciones con movimientos sociales y organizaciones de base (Triquell, 2012). Los cantos *aparición con vida, que se vayan todos y piquete y cacerola la lucha es una sola* se articularon y se fortalecieron con él, quizá menos conocido, *pinte, pinte, compañera, y no deje de pintar, porque todas las paredes son la imprenta popular*. Con este último canto tomado de una frase de Rodolfo Walsh, el sábado 19 de octubre de 2002 en la estación de Lanús del Ferrocarril Roca, manifestantes de más de treinta organizaciones piqueteras, sociales y de derechos humanos enfrentaron el despliegue de tropas de la Gendarmería. El coro de la multitud buscó alentar y al mismo tiempo proteger una intervención con estenciles en las escaleras de la estación que llevaban a cabo las integrantes del GAC. El hecho, rescatado por Barrientos (2017), tuvo lugar diez meses después de los asesinatos del 20 de diciembre y casi cuatro del fusilamiento de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

El GAC es uno, quizá el más importante, de varios colectivos de arte activista o militante surgidos un poco antes o un poco después en la Argentina de cambio de siglo y que, al decir de Longoni, “abrean en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009:18). Éstos ponen en práctica nuevos modos de activismo social y cultural utilizando lenguajes, a veces renovados y a veces no tanto, a veces más “puros” y a veces más “contaminados”, de las artes visuales, las artes audiovisuales, la poesía, el periodismo alternativo y las humanidades.

Muchos artistas se integraron a las nacientes organizaciones, entonces, interpelados por este clima de reevaluación y transformación de la idea de lo político, y se propusieron articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos. (Longoni, 2009, p. 21)

En la lectura de Andrea Giunta, en las fechas cercanas al 2001 tiene lugar un “fenómeno de la multiplicación de los colectivos artísticos que alteraron su actividad estético-poética-política al calor de las protestas masivas” (Giunta, 2009, p. 19). Estos grupos tienen, entre otras, dos características comunes: el tratamiento horizontal a la hora de analizar las propuestas y la adecuación de esas propuestas con los reclamos colectivos.

Longoni construye una suerte de cartografía en la que divide a estos grupos de acuerdo con dos grandes coyunturas que signan de modo diverso la aparición de cada uno de ellos. La primera está vinculada al origen de la agrupación Hijos, ya mencionada aquí. Se trata de colectivos, entre los que se encuentra el GAC, que promueven acciones callejeras e intervenciones en el espacio público. “Entre ellos: En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y Las Chicas del Chanco y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina, Zucoa no es (Buenos Aires) [...] y Etcétera (renombrado en los últimos años como Internacional Errorista)” (Longoni, 2009, pp. 18–19). Actualmente sólo este último y, como ya se dijo, el GAC continúan produciendo. Ambos grupos tienen orígenes distintos pero comparten el hecho de haberse involucrado de manera activa en los escraches donde “aportaron recursos que proporcionaron una identidad (visual y performática)” (Longoni, 2009, p. 19).⁹ Otro punto en común reside en que los dos colectivos fueron en sus comienzos ignorados en el medio artístico, pues sus acciones fueron identificadas como meras formas de militancia.

La segunda coyuntura que marca la aparición de un segundo conjunto de grupos de activismo artístico abarca desde diciembre de 2001 hasta mediados del 2003, momento en el que asume el presidente Néstor Kirchner. En este escenario surgen colectivos como el Taller Popular de Serigrafía (tps), Argentina Arde (luego escindido en Arde! Arte), Contraimagen y otros tantos.

Más allá que puede resultar útil el esquema que presenta Longoni para situar el origen de cada uno de estos grupos, lo cierto es que pensar estas coyunturas separadamente no parece del todo posible. Si bien grupos como el GAC y Etcétera tuvieron una fuerte presencia en los escraches a genocidas, también es cierto que ambos realizaron numerosas acciones en torno al 2001 y a sus principales consignas. Justamente *Invasión*, la acción en la que nos detendremos en el segundo capítulo, se desarrolló en el microcentro el 19 de diciembre de 2001 y abordó cuestiones relativas a la represión. Otro ejemplo es la bandera, instalada en el Congreso de la Nación y en la Casa Rosada en el marco de la protesta contra la reunión del G-8 en Italia, *Liquidación por cierre* que además de llevar la leyenda que le da el título tenía en un extremo el escudo nacional y en el otro el del Fondo Monetario Internacional. También podría mencionarse la

⁹ Etcétera, a diferencia del GAC, no surge en el contexto de un grupo de estudiantes de una escuela de bellas artes, ellos se vinculan a las artes escénicas y se reivindican surrealistas autodidactas.

intervención con stencils, antes mencionada, en la estación de Lanús realizada al calor del canto *pinte, pinte compañera, (...)*. Lo cierto es que el GAC no sólo se vinculó con Hijos, también tuvo un desempeño territorial en el conurbano bonaerense junto a MTDs (Movimiento de Trabajadores Desocupados). Lo mismo puede decirse en relación con Etcétera. *El mierdazo*, por ejemplo, es una acción realizada por este último colectivo en enero de 2002 y que consistió en invitar a toda la sociedad llevar y arrojar su propio excremento o el de un amigo, familiar o mascota, a las puertas del Congreso Nacional en el mismo momento en que adentro los legisladores debatían el atrasado presupuesto económico para el año en curso. A partir de la consigna *no se suspende por lluvia, ni por diarrea* tuvo lugar una instalación y una performance en la que un actor disfrazado de oveja se sentó en un inodoro ubicado sobre una alfombra roja y defecó en público frente al palacio legislativo. Más tarde fue imitado por otros manifestantes que también sintieron esa necesidad. Otros, en cambio, optaron por quitarse la ropa y quedar desnudos frente al parlamento.

Los colectivos de arte activista no se caracterizaron por utilizar el mismo tipo de formato, pues en sus prácticas pueden encontrarse desde cuadros de caballete hasta propuestas más experimentales como intervenciones urbanas o perfoances. De manera más o menos explícita, estas nuevas formas del arte militante cuestionan el estatuto de lo artístico y el de lo político. De este modo, las viejas formas de representación políticas y artísticas, sus instituciones, sus circuitos, argumenta Longoni (2009, p. 23), entran en una crisis de legitimidad.

Estos grupos comparten la utilización del espacio público y el intento por convertir a los peatones ocasionales o manifestantes en ejecutantes o participantes de la obra. El GAC levanta la bandera del arte callejero desde su propio nombre. El espacio público callejero, como demuestra Pablo Russo (2008), se constituye como un ágora, como un medio propicio para la discusión, en sentido amplio, entre sujetos políticos. Por su parte, Leonor Arfuch señala que la calle puede devenir “escenario obligado de participación y experimentación”, pues ésta es el “territorio por excelencia de la compleja aleación entre arte, compromiso y política” (Arfuch, 2004, p. 114). Lo cierto es que desde el 2001, como dice Adamovsky (2016a, p. 295), o en realidad desde antes, ganar la calle volvió a ser algo ineludible para todo el que aspire instalar un reclamo y estos colectivos supieron entenderlo perfectamente. Según Florencia González, estas nuevas formas artísticas y políticas

[s]on manifestaciones que hablan de cómo nos relacionamos con los otros, con la política y con los espacios y lugares que habitamos. Hablan del cuerpo en comunión, del cuerpo en la calle y del cuerpo y la calle como el motor de una nueva estética en el espacio público en función del ejercicio de una nueva dinámica ciudadana. (F. González, 2013, p. 146)

A su vez, en aquella época el arte ingresó entremezclado con la política también a fábricas recuperadas por las y los trabajadores como Grisinópolis, Zanón, Chilavert, el Bauen, Brukman e IMPA. En esta última, por ejemplo, se desarrollaron talleres de diverso tipo y los fines de semana se presentaron espectáculos entre las máquinas que planchaban acero y hacían pomos de dentífricos. En el 2003 en Brukman tuvo lugar el “Encuentro asambleario de Arte y conflicto” en el que participaron distintos intelectuales, activistas y colectivos de arte entre los que se encontraron Etcétera, Quino, Nuestra lucha, Arde! Arte, Contraimagen, Intergaláctica, Taller Popular de Serigrafía, Rosita Presenta, Soledad y Compañía (F. González, 2013, p. 147).

¿Qué pasa a partir del 2003 con estos grupos recientemente emergidos? Longoni (2009, pp. 23–24) plantea dos cuestiones para entender el devenir de estos colectivos. Por un lado, la implementación de políticas de derechos humanos por parte del Estado produjo fragmentaciones al interior de los movimientos sociales y artísticos convocados por esa temática. Por el otro, dada la trascendencia de la insurrección argentina y la particularidad y lo novedoso del arte activista allí surgido, curadores e intelectuales europeos comenzaron a darle visibilidad en el circuito artístico y académico internacional a estas prácticas artísticas y militantes alterando tanto sus condiciones de circulación, como las redes de relaciones políticas y afectivas que tejen. Esto generó tensiones al interior de los grupos y modificaciones “en el vasto entramado que constituye las subjetividades colectivas e individuales involucradas” (Longoni, 2009, p. 24). Giunta (2009), por su parte, señala que el 2004 es el momento de la “vuelta al atelier”, es decir, una suerte de repliegue hacia el trabajo individual y de la reinstitucionalización del arte que tuvo lugar a partir de la inauguración de distintos museos en el país y el auge del turismo.

Sin embargo, por varios motivos, el 2003 no puede pensarse como el comienzo del fin del arte activista. Éste no escapa de aquello que Svampa plantea en términos más generales: lo que viene luego de la crisis y la insurrección está articulado por tensiones, rupturas y ambigüedades. En primer lugar, la dimensión artística o creativa no se ha desincorporado de las manifestaciones callejeras. Prueba de ello son, entre muchas otras, cada una de las marchas de los 24 de marzo, el repudio al ALCA en Mar del Plata en el 2005, las marchas del orgullo LGBTTTTIQ y, claramente, las movilizaciones organizadas por el colectivo Ni una menos. En segundo orden, el abanico de problemáticas sociales,

políticas y económicas a partir de las cuales surgieron estos grupos no están saldadas por más que, en parte, hayan sido tomadas por los discursos y las políticas oficiales entre el 2003 y el 2015. Sin ir demasiado lejos, dos de las acciones del GAC que aquí se trabajarán ocurren en el 2010 y 2012. A su vez, el intento de beneficiar a los responsables de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura por medio de la aplicación del denominado 2X1 en mayo de 2017 desató un fuerte repudio y una multitudinaria manifestación en la que el GAC participó proyectando imágenes sobre la Catedral. Finalmente, una tercera cuestión, tiene que ver con la necesidad de pensar y accionar a partir de nuevos problemas que configuran nuevos grupos y nuevas prácticas de arte activista. Pienso, por ejemplo, en la cuestión del neoextractivismo y en Iconoclasistas, dúo de artistas que surge en el año 2006 y del que forma parte Pablo Ares, ex integrante del GAC. Algo semejante se podría decir del activismo artístico que enfrenta al patriarcado que, si bien se trata de una lucha histórica, en los últimos años ha tomado nuevas formas y han surgido otros colectivos artísticos que trabajan de modos semejantes a los predecesores. Sin ir demasiado lejos, el grupo Mujeres públicas, conformado en el 2003, tiene como integrantes a Fernanda Carrizo y Lorena Bossi, ambas miembros del GAC.

En suma, las intervenciones del GAC que son exploradas en esta tesis ocurren un escenario complejo y con fronteras temporales difusas en el confluyen cuatro cantos —cada uno con sus especificidades, sus genealogías, sus lugares de enunciación sus fuerzas, etc.— cuyos ecos continúan resonando: *aparición con vida / y castigo a los culpables; que se vayan todos / que no quede / ni uno solo; piquete y cacerola / la lucha es una sola; pinte, pinte, compañera / y no deje de pintar / porque todas las paredes / son la imprenta popular.*

Máquinas, hipótesis y herramientas

Aquí viven genocidas, Invasión, Presentes y el Antimonumento del bicentenario ocupan aquí el lugar de, tomando una expresión del filósofo Jacques Rancière (2013a, p. 12), máquinas ópticas que permitirán entrelazar percepciones, afectos e ideas. Aunque, yendo más allá del autor y dado que las acciones en cuestión exceden lo meramente retinal, el concepto de máquinas sensibles resulta, según entiendo, más preciso.

El problema de la organización revolucionaria es, según Guattari, “el de armar una máquina institucional que se distinga por una axiomática especial y una práctica especial; esto significa garantizar que no se cierre en la forma de determinadas estructuras sociales” (Guattari, 2003, p. 247). Tomando a Gilles Deleuze y a Félix Guattari, Gerald Raunig señala que las máquinas artísticas no poseen estructuras rígidas ni identidades cerradas, sino que son “agentes de diferencia que producen intercambio y enunciación: las máquinas son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos y abiertos cuyos materiales y componentes semióticos se combinan con fuerzas sociales y ecológicas” (Raunig, 2007). La cualidad maquinaica de las máquinas artísticas reside en su “insistente poder disonante, en su monstruosa potencia y goce, en su [...] concatenación no-conformante de diferencias, singularidades y multitudes en una composición a-armónica que no tiene necesidad de ningún compositor” (Raunig, 2008, p. 108). Son máquinas que, por medio de la puesta en marcha de una política y una estética de la experimentación y no de la representación, se sustraen de la producción serializada y estandarizada de la subjetividad. En términos de Maurizio Lazzarato, hay máquinas artísticas que poseen la potencia de ejecutar el acontecimiento, pero “esta posibilidad debe ser construida. Los posibles han de ser creados” (Lazzarato, 2008, p. 118). En todo caso, se trata de construir los dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que una mutación existencial pueda ser experimentada.

Aquí una breve presentación (que luego será profundizada en el desarrollo de la tesis) de cada una de las máquinas del GAC protagonistas de este trabajo:

En *Aquí viven genocidas* las artistas emprenden una labor cartográfica de registro y de divulgación. En una serie de mapas de la Ciudad de Buenos Aires y del Área Metropolitana se indican los domicilios de los dictadores escrachados por Hijos, por la Mesa de Escrache y por otras organizaciones. La cartografía se utilizó para empapelar parte de la ciudad los 24 de marzo de los años 2001, 2002, 2003, 2004 y 2006. Los mapas fueron gestados con otros militantes, asambleístas, vecinos y ciudadanos. En esta cartografía abundan las referencias, se enuncian datos bajo la forma de íconos, gráficos y textos.

Invasión, la segunda máquina sensible, es una acción del GAC que concluyó la tarde del 19 de diciembre de 2001 y comenzó una semana antes. Durante siete días las artistas y otros allegados al grupo pegaron en el microcentro porteño calcos que equiparaban el código militar al empresarial sobre afiches publicitarios, marquesinas, vidrieras de

bancos. Finalmente, el día que concluyó la acción las artistas arrojaron desde la ventana de un edificio 10.000 soldaditos de juguete con paracaídas de polietileno.

Presentes, la tercera intervención, tuvo lugar por primera vez en Trelew, en el año 2012, cuarenta años después de la masacre ocurrida en aquella ciudad patagónica.¹⁰ La experiencia también se repitió como homenaje a desaparecidos de la última dictadura militar en la ex ESMA, en la localidad de Morón y en otros sitios. La acción llevada a cabo por las artistas juntamente con familiares y amigos de las víctimas del terrorismo de Estado consistió en pegar los rostros de sus compañeros fusilados o desaparecidos en las paredes de lugares que habían sido transitados por ellos.

Finalmente, el *Antimonumento del bicentenario* tuvo lugar en una avenida céntrica, en ocasión de la celebración por el bicentenario y a raíz de la aceptación de una invitación oficial. Éste consistió en un gran cartel luminoso montado en una estructura rectangular de caños metálicos de unos 15 metros de altura en el que se sucedieron distintas frases, palabras sueltas, adivinanzas y efemérides que buscaron interpelar a los asistentes entrelazando referencias al pasado con el presente.

Las acciones del GAC *Aquí viven genocidas*, *Invasión*, *Presentes* y el *Antimonumento del bicentenario* son, según la primera hipótesis que intento sostener en este trabajo, máquinas artísticas o sensoriales que, a partir de la puesta en práctica de algunas memorias, construyen un sentido común polémico que cuestiona el statu quo, al tiempo que forjan nuevos modos de ver, decir y hacer en el contexto de la postdictadura argentina. Asumiendo que este período, como dice Schwarzböck, se constituye a partir del triunfo disfrazado de derrota de la dictadura y se caracteriza por la imposición de la vida de derecha como única vida posible, estas acciones del GAC implican la puesta en práctica de modos de resistencia.

Estas máquinas se combinan con otras máquinas que tampoco poseen estructuras rígidas ni identidades cerradas. Más precisamente, según una segunda hipótesis, las prácticas del GAC están contaminadas por otras que nacieron en aquello que llamé el confluir de los cantos y, al mismo tiempo, son contaminantes de ellas. Particularmente, el intercambio de flujos entre el GAC e Hijos puede pensarse en este sentido, como un agenciamiento fluido entre máquinas híbridas que anudan al punto de la indiscernibilidad

¹⁰ Se denomina Masacre de Trelew al fusilamiento por parte de la Armada de dieciséis presos políticos detenidos en la prisión de máxima seguridad de Rawson, en Chubut, como represalia a un intento de fuga que tuvo lugar el 22 de agosto de 1972 en el que seis presos políticos pudieron escapar y diecinueve tuvieron que entregarse, de los cuales sólo tres sobrevivieron a la ejecución ilegal. (Gambini, 2008, pp. 227–229; Sartelli, Grenat, & López Rodríguez, 2009)

los lazos del arte y la política. A su vez, estas potenciaciones mutuas desfiguran la idea de “artista” y de “militante” como subjetividad individual o colectiva pero siempre bien definida.

Dichos contagios no sólo se dan aquí entre las intervenciones del GAC y las prácticas de otros grupos de arte activista y de organizaciones o colectivos militantes, también se dan entre las artes y la filosofía. Según una tercera hipótesis, *Aquí viven genocidas, Invasión, Presentes* y el *Antimonumento del bicentenario*, además de prácticas artísticas y políticas, son prácticas filosóficas. Pues como dice Deleuze “no está lejos el día en que ya no será ya posible escribir un libro de filosofía como es usual desde hace tanto tiempo [...]. La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de otras artes” (Deleuze, 2012, p. 19). En la poética del GAC hallamos el despliegue de enunciados filosóficos creados en diálogo con otros ya existentes, aunque es, por supuesto, mucho más que ello.

Ahora bien, es necesario realizar algunas aclaraciones en torno a las herramientas metodológicas utilizadas en este trabajo que combina o yuxtapone a la filosofía, la historia y la teoría del arte. Lo primero que se debe señalar en este sentido es que se recurre a un tipo de investigación cualitativa centrado en un corpus de cuatro acciones de un mismo colectivo que, si bien creemos que recorren caminos similares a otras prácticas de otros artistas o grupos, son también singulares.

Se trabaja analizando de modo crítico recurriendo a la reflexión filosófica. Sin embargo, no por ello se tomarán las acciones artísticas mencionadas como ilustraciones de ideas. Por el contrario, se traen recortes de nociones filosóficas, trozos de la historia del arte y pedacitos de la historia política y se recurre a una técnica “bastante análoga a la del *collage*” (Deleuze, 2012, p. 19). Podría decirse que nuestra pretensión está inspirada en la idea de Giorgio Agamben de restituir los conceptos, y en este caso también las imágenes, al uso común y sacarlos de la esfera separada, es una apuesta por hacer funcionar las nociones más allá de su contexto autoral (Agamben, 2005). A su vez, se pretende reflexionar desde la filosofía, entendida, tal como señala Rancière, no como “un discurso sobre”, sino como “un discurso entre un discurso que pone en cuestión los repartos entre los territorios y las disciplinas” (Rancière, 2011b, p. 262). Se trata, a su vez, de concebir tanto las prácticas artísticas en cuestión como las ideas filosóficas sin establecer jerarquías ni reducciones entre ellas. Coincidimos, entonces, con la idea de

Alain Badiou según la cual “el arte, como pensamiento singular, es irreducible a la filosofía”, porque éste es en sí mismo “una proposición filosófica absolutamente innovadora” (Badiou, 2009, p. 54).

Pensar cuatro acciones de un colectivo de artistas que intervienen en una coyuntura histórico-política determinada bajo la órbita de la filosofía, implica también un intento de derribo de la división de las disciplinas que escinden a las ciencias positivas del pensamiento reflexivo. Es decir, nuestra indagación está atravesada, por un lado, por la mutua contaminación de las esferas del conocimiento —que se exceden unas a las otras pero sin poder solaparse unas en las otras—.

En cuanto a la organización del texto, cabe destacar que, buscando ser coherente con lo señalado, las intervenciones del GAC poseen en éste un rol protagónico. Por ello, en cada capítulo se articulan un conjunto de ideas a partir de la puesta en funcionamiento de una máquina artística. En el primero, *Aquí viven genocidas* abre la reflexión sobre la indiscernibilidad entre las prácticas del arte, de la política, de la memoria y de la justicia. Todas ellas, a su vez, se potencian a partir del juego y la celebración. Por otro lado, esta cartografía del GAC nos pone frente a un diálogo entre los tiempos en el que se entrelazan el pasado reciente dado por la dictadura, la resistencia de la primera generación (las Madres, las Abuelas, etc.), el presente de la acción, la resistencia de la segunda generación (los HIJOS, el GAC, etc.), la crisis del 2001 y la creación de un futuro. *Invasión*, protagonista del segundo capítulo, nos permite pensar en la idea de un arte basado tanto en la construcción de situaciones y de encuentros como en la realización de promesas de felicidad. A su vez, se presentan continuidades y rupturas con un conjunto de legados: el situacionismo, la estética relacional y el *site specific*. En el tercer capítulo, *Presentes* nos lleva a tejer lazos con otras prácticas artísticas y políticas anteriores que también han utilizado fotos carné. Me refiero a *Proceso a nuestra realidad* (1973) y también a las distintas manifestaciones en las que los familiares de los desaparecidos, particularmente las Madres, han tomado las fotos de sus seres allegados como bandera de lucha. Por otro lado, se aborda la especificidad y la potencia política de estas imágenes, los modos en que son reapropiadas y reutilizadas y la ritualidad que rodea a las prácticas de las que son parte. En el cuarto capítulo, el *Antimonumento del bicentenario*, una intervención encargada por el Estado para celebrar los doscientos años de la Revolución de Mayo, nos conduce a reflexionar sobre al menos dos temas. Por un lado, se aborda la cuestión de la práctica de la memoria en relación con los (anti)monumentos; por el otro, se evalúan las

condiciones de posibilidad de dicha práctica, entendida como ejercicio político, en su relación con el Estado. Ambas cuestiones nos obligan además a pensar algunas tensiones entre las teorías europeas y las prácticas locales.

CAPÍTULO I: AQUÍ VIVEN GENOCIDAS. O SOBRE LA CONFUSIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA EN LAS PRÁCTICAS CARTOGRÁFICAS

Aquí viven genocidas, la acción del GAC sobre la que versa este capítulo, es una labor cartográfica de registro y de divulgación. Se trata de una serie de mapas de la ciudad y del área metropolitana en el que se indican los domicilios de los genocidas escrachados por Hijos, la Mesa de Escrache y otras organizaciones. La cartografía fue impresa en afiches de papel obra de 70 gramos, en tamaños que fueron variando (según el presupuesto) pero que mantuvieron las dimensiones estándares de los afiches utilizados en publicidades comerciales y políticas. Estos fueron impresos en escala de grises y en algunas ocasiones incorporaron el color rojo. Utilizados para empapelar parte de la ciudad los 24 de marzo de los años 2001, 2002, 2003, 2004 y 2006 en el trayecto que va desde el Congreso de la Nación hasta la Casa Rosada, los mapas fueron pegados por las mismas artistas y por allegados a ellas con engrudo o cola sobre otros afiches o directamente sobre la fachada de algunos edificios emblemáticos o no.¹¹ Estas cartografías fueron una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo porque los diagraman, los representan y, además, son sus huellas. Finalizados estos, sobreviene la imagen.

Por otro lado, juntamente con el afiche, se realizó un video en el que se registró un recorrido por los domicilios escrachados —contrastando un día habitual con la jornada de la acción— y se confeccionó una agenda con los teléfonos y direcciones de los genocidas, que también fue repartida en las concentraciones.

¹¹ El 24 de marzo de 1976 tuvo lugar el quinto golpe cívico-militar en Argentina. Por ello, los 24 de marzo son un día de lucha por la memoria, la verdad y la justicia que se sintetiza con el grito de “NUNCA MÁS”. Cabe señalar que recién en el año 2002, nueve años después de la restauración de la democracia, el Congreso Nacional sancionó la ley 25.633 mediante la cual se instauró formalmente aquel día como Día Nacional de la Memoria la Verdad y la Justicia. Tres años más tarde la fecha ha recibido, por impulso del Poder Ejecutivo y con el apoyo de organizaciones de derechos humanos, categoría de no laborable.



Ilustración 1: GAC, *Aquí viven genocidas* (2009).
Edición de la cartografía presentada en GAC. Pensamientos, prácticas y acciones (2009, pp. 48–49).

Como se anticipó en la Introducción, en este capítulo se conjuga *Aquí viven genocidas* con algunas ideas provenientes de la filosofía y de otras disciplinas de las humanidades y de las ciencias sociales. Nombres propios como Rancière, Deleuze, Guattari, Agamben, Derrida, Calveiro, Longoni, Schindel, Richard, Rozitchner, González, Lewkowicz aparecen mencionados, entre algunos otros, en las páginas que siguen con un único fin: reflexionar acerca de la confusión o, también podría decirse, del borramiento de las fronteras que separan las prácticas artísticas, políticas, memorísticas, de justicia y celebratorias o lúdicas. A su vez, y también a partir de las ideas que traen esos nombres mencionados, se muestra los modos en que los tiempos se superponen: el pasado reciente (la dictadura, la resistencia de la primera generación: las Madres, las Abuelas, etc.); el presente (la resistencia de la segunda generación: los Hijos, el GAC, etc., el neoliberalismo la crisis del 2001) y el futuro que debe ser construido.

El régimen estético y la configuración del nosotros

¿Puede una cartografía ser considerada una acción artística? Al decir de Rancière, el arte no nació a partir de la instauración de una esencia común, ni de una forma de

recepción o expectación determinada de los artefactos artísticos, sino a partir de un proceso de ruptura con el sistema de las bellas artes, que se dio conjuntamente con “una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado” (Rancière, 2013a, p. 9). Lo que está en juego es un régimen de identificación, una forma de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia. Dicho régimen remite a dos cuestiones, en primer lugar, a condiciones meramente materiales y, en segundo lugar, a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías y esquemas de inteligibilidad. Por un lado, se inscriben los espacios de representación y exhibición y las formas de circulación y reproducción. Por el otro, se posibilita la identificación del *Arte* con ciertas palabras, formas, movimientos y ritmos.

En *La división de lo sensible* y en otros textos posteriores, el autor describe tres regímenes de identificación del arte.¹² Cada uno de ellos está signado por un orden que se establece a partir de un sistema de las ocupaciones, de las maneras del hacer y de las relaciones entre lo decible y lo indecible y entre lo visible y lo invisible. Estos regímenes no muestran tanto la evolución o el desarrollo de cada disciplina artística en particular, sino más bien permiten vislumbrar cómo, a partir de la emergencia de un movimiento artístico o de una obra en particular, se reconfiguran los modelos del arte.

En el *régimen ético de las imágenes*, el primero de los tres, el arte “se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes” (Rancière, 2002, p. 30), que son consideradas según su contenido —la verdad—, y según su destino —los efectos—. Lo que importa es saber qué verdad portan las imágenes, la relación de éstas con la divinidad y qué *ethos* se desprende de ellas, en tanto que manera de ser de los individuos y de las colectividades. Las imágenes identificadas bajo esta forma son paradigmas puros en los que los espectadores deben reflejarse y a partir de allí modificar sus acciones, imitando las virtuosas y rechazando aquellas que presenten vicios. De este modo, se presupone un *continuum* entre la producción y la recepción.

El segundo modelo, denominado régimen poético-representativo de las imágenes, y que identifica al arte en la pareja *poiesis-mimesis*, clasifica las artes según su manera de hacer, ver o juzgar. La *mimesis* constituye una forma de clasificar las artes, separando aquellas que imitan de las otras, y dividiendo a las miméticas entre sí según qué imitan.

¹² Me refiero a *El malestar en la estética* (2011a), en *El destino de las imágenes* (2009) y en *El espectador emancipado* (2010a), pero de una forma u otra la noción de régimen de identificación se halla presente en todas las obras en las que el autor aborda temas de la estética.

Las representaciones, que pueden ser buenas o malas en términos del hacer y en términos del apreciar, están sometidas a un conjunto de normas. La *mimesis* deviene un principio que funciona como *pliegue en la distribución* de las maneras de hacer y las ocupaciones sociales que hacen visible a las artes (cf. Rancière, 2002, p. 32). Por tanto, la *mimesis* no es una técnica de la semejanza, sino una distribución de las formas de hacer y de las funciones sociales, un régimen de visibilidad de las artes. Este régimen de identificación, conocido en la época clásica como “bellas artes”, privilegia ciertos modos de ver y particulariza ciertos modos de hacer que se separan de otros y alcanzan una autonomía en relación con las formas de hacer en general.

Por fuera de estas dos lógicas, existe una tercera, el régimen estético del arte que rompe con la normatividad propia del régimen poético-representativo. Este régimen —a veces llamado modernidad, expresión de la que Rancière rehúsa para obviar las teleologías propias de los indicadores temporales—, remite a un modo de ser específico del arte y a un modo de ser de sus objetos. Esta forma de lo sensible se relaciona con *hacer ver* las maneras en que los cuerpos, las prácticas y las experiencias del arte pueden tener lugar en el mundo. Bajo la órbita del régimen estético, las cosas del arte se identifican respecto a su pertenencia a un régimen *específico* de lo sensible, el arte, que deja de ser una mera representación y pone en cuestión las jerarquías, la división de los géneros y la separación entre disciplinas artísticas, se hace inasible, se vuelve ambiguo. Y es en este devenir donde conquista su autonomía.

Evidentemente *Aquí viven genocidas* es una práctica estético-política que se inscribe en este tercer régimen que presenta el pensador francés. El *régimen estético del arte* resulta ser un terreno en el que, a partir de la indeterminación, se puede originar una nueva partición de lo sensible, entendida ésta como el sistema de evidencias sensibles que hace evidente la existencia de un común y las divisiones que lo atraviesan (cf. Rancière, 2002, p. 15). Es una nueva forma de comunidad lo que está en juego en estas acciones y prácticas.

Ahora bien, la última afirmación requiere de, al menos, tres aclaraciones. La primera de ellas hace a la última parte de la oración: ¿cuáles son “estas acciones y prácticas”? Si bien en el presente capítulo se aborda *Aquí viven genocidas* y, como se dijo en la introducción, en los próximos se hará lo mismo con otras tres acciones artísticas del GAC, pienso este conjunto de prácticas en un sentido amplio que incluye no sólo aquellas llevadas a cabo por grupos que se reivindican “artísticos”, ya mencionados en la

introducción, como Argentina Arde, el Taller Popular de Serigrafía, Etcétera y el mismo GAC, sino también movimientos sociales, asambleas barriales; movimientos piqueteros y organizaciones de derechos humanos. Podrían pensarse como acciones llevadas a cabo por subjetividades colectivas constituidas en el cambio de siglo a la luz de lo que Ignacio Lewkowicz (2004) denomina el desfondamiento del Estado y que, según dice, a falta de categoría más articulada, llama precisamente *nosotros*.

He aquí la segunda cuestión que resulta necesario aclarar: ¿qué es una comunidad? ¿y cómo es esta nueva forma?¹³ Pueden ensayarse respuestas a estas preguntas a partir de la categoría *nosotros* antes mencionada.

En Diciembre de 2001 y sus consecuencias aparece *nosotros* como sujeto primordial. *Nosotros* no se puede descomponer en partes simples; no es un compuesto de yo y ustedes, yo y ella, yo y ellos; tampoco es el nombre resumido de una clase, sino que es *directamente* nosotros. Vale la pena postular que *nosotros* es un concepto actual en el pensamiento, pero no sólo un concepto sino también un sujeto actual del pensamiento. (Lewkowicz, 2004, p. 221)

Este *nosotros* se (re)configura en cada acción, en cada escrache, en cada asamblea, en cada manifestación de la época. Y, podría agregarse, que no sólo es configurado por estas prácticas y acciones estético-políticas, pues es también lo que las configura. El *nosotros* no toma el poder; no constituye una institución y, a diferencia de los que señala Lewkowicz, tampoco es un sujeto pues no es uno, es precario, es incompleto y está descentrado. Se trata de singularidades colectivas que bien pueden pensarse en los términos en los que lo hace Lucero en relación con el espacio Belleza y Felicidad, una galería que funcionó en entre los años 1999 y 2007 en el barrio de Almagro de la Ciudad de Buenos Aires y luego en Fiorito, en el partido de Lanús.

En lugar de atacar los fundamentos individuales y a la vez universalizantes del concepto de sujeto, se trata de multiplicarlo hasta tornarlo inoperante. Las singularidades no convergen ya en individuaciones más o menos identificables, sino que, [...] las encontramos en asociaciones provisionarias, subjetividades ficcionales y precarias, que se desarman y se rearman, mutación perpetua [...]” (Lucero, 2015, p. 114).

Finalmente, una tercera aclaración que se desprende de lo argumentado: no se trata del pasaje de una sociedad injusta a una sociedad justa, todo ello sólo podría ocurrir en

¹³ Por supuesto que la mera mención del término “comunidad”, al que se llegó a propósito de conjugar las ideas de un pensador francés con una acción del GAC, remite a la discusión suscitada justamente en Francia e Italia a partir de la caída del comunismo y a la luz del problema batailleano de la comunidad de los que no tienen comunidad. Me refiero al debate iniciado por Jean-Luc Nancy en *La comunidad desobrada* (2001) y continuado por Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable* (2007), Jacques Derrida en *Políticas de la amistad* (1998b), Giorgio Agamben en *La comunidad que viene* (2006), etc. Justamente en el cuarto capítulo del presente trabajo se aborda la idea de comunidad que presenta Agamben para pensar la relación entre creación artística-política y el Estado a propósito del *Antimonumento del bicentenario*.

ámbito de la gran política, aquí estamos en el terreno de lo que Guattari llama micropolítica. Pero esto es objeto de reflexión del próximo apartado.

Cartografías moleculares

Según Deleuze y Guattari existen dos perspectivas, dos enfoques —podrían decirse— el de lo macro (el molar) y el de lo micro (el molecular). Ambos son imprescindibles y se encuentran en constante cruce, al punto en que si cualquier análisis que no los contemple fracasa. Estos dos niveles no se oponen como lo hacen dos términos de una contradicción lógica. Lo molecular, como proceso o como práctica, puede nacer en lo macro. Lo molar puede instaurarse cómodamente en lo micro. A su vez, esta diferencia no es idéntica a la oposición entre lo social y lo individual; sino que entre “el dominio molar de las representaciones, ya sean colectivas o individuales, y el dominio molecular, [...] los flujos ya no son ni atribuibles a individuos ni sobrecodificables por significantes colectivos” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 223).

Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentariedades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra [...]. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 218).

Acá viven genocidas es un ejercicio que podríamos pensar, en los términos de estos autores, como molecular, en tanto que a partir de una serie de prácticas de experimentación éste abre conexiones con potencias de diversos tipos. Es decir, fluye y escapa a la máquina de sobrecodificación. Pero no por ello esta intervención del GAC se encuentra desvinculada de lo macropolítico. Como ya se explicó, toda lucha social es, al mismo tiempo, molar y molecular.

El escrache puede ser pensado, utilizando los términos de Guattari y Rolnik (2006, p. 98), como un proceso de singularización no atribuible específicamente a un nivel macrosocial, ni a un nivel microsocia. Esta práctica debe agenciar los procesos de singularización en el propio nivel en el cual emergen. La cartografía y la agenda realizadas por el GAC surgen en el contexto de los escraches pero desatan también otras prácticas. Me refiero a la posibilidad de que otros y otras realicen pequeños escraches en los domicilios señalados o llamen a los teléfonos publicados, etc. De lo que se trata es de colocar la micropolítica en todas partes, en el interior de un barrio, en un teléfono, en las

relaciones entre vecinos: *si no hay justicia, hay escrache*. En esta consigna, que acompañó las prácticas del escrache resuena, sin duda, esta cuestión de lo molar-molecular.

No hay, como dice Guattari, modelos generales de prácticas micropolíticas que puedan ser aplicados a cualquier situación. El escrache o para la acción de cartografiar pueden también ser o devenir prácticas microfascistas.

Las mismas especies de elementos, los mismos tipos de componentes individuales y colectivos en juego en un determinado espacio social pueden funcionar de modo emancipador a nivel molar y, coextensivamente, ser extremadamente reaccionarios a nivel molecular. *La cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes*. (Guattari & Rolnik, 2006, p. 155)

Si nos centramos en esto último, es decir, en cómo se reproducen o no los modos de subjetivación dominantes, se hace evidente que no hay microfascismo en juego en los escraches acá analizados y tampoco en la cartografía del GAC. Pues, lo que hay es más bien una intervención estratégica y micropolítica para “la constitución de nuevos territorios, otros espacios de vida y de afecto, una búsqueda de salidas hacia afuera de los territorios sin salida” (Guattari & Rolnik, 2006, p. 24).

Las cartografías no surgieron en la soledad de algunas artistas enclaustradas en un taller, sino que se gestaron en el escenario de lo común, en el escenario de los escraches. Un mapa grafica y pone, por tanto, al descubierto un sistema de evidencias que muestra un común y su modo de aparecer, dicho en términos de Rancière, una partición de lo sensible. Es decir, una delimitación de los espacios, de lo que puede ser visto y de lo que no. Se evidencia aquí la imposibilidad de escindir lo político de lo estético. La política al ser entendida como un litigio sobre el reparto de los espacios y de los tiempos, de lo decible y de lo indecible, de lo visible y de lo invisible, es también un asunto estético. Lo que aparece, lo que se muestra en todo mapa es una configuración, que hace visible lo que se incluye e invisibiliza lo que no.

No hay mapas con puntos de partida fijos y lineales, sino que son recortes de una realidad sin una dirección preestablecida, guiados por una idea que los recorre a todos, que es la capacidad de movilizar, de cuestionar, de relacionar, de reconfigurar nuestras propias existencias. (Carras, 2009, p. 43)

Los mapas son una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo, porque los diagraman, los representan y porque, además, son sus huellas. Finalizados éstos, la imagen sobrevive.

En rigor, toda cartografía es un recorte o una partición de lo sensible que devela interpelaciones sobre un espacio. No es el resultado de un nexo causal capaz de legitimar

lo que muestra, sino una construcción que reúne hechos y los presenta como un todo. Sin ir demasiado lejos, los mapas catastrales son, por un lado, registros — y por tanto identificaciones— que el Estado realiza sobre los territorios y las propiedades y, por el otro, desidentificaciones o borramientos de las singularidades de los espacios. Si bien las cartografías —que habitualmente incluyen información de calles con altura y sentido del tránsito, veredas, manzanas, parcelas, espacios verdes y vías de tren y subterráneo— surgieron con propósitos tributarios, permitieron luego una descripción y un registro permanente.

Éstos normalizan y serializan los espacios, borran sus diferencias. Así, por ejemplo, en las imágenes elaboradas por la Secretaría de Planeamiento del Ministerio de Desarrollo Urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el barrio de Constitución tiene un aspecto similar al barrio de Recoleta.

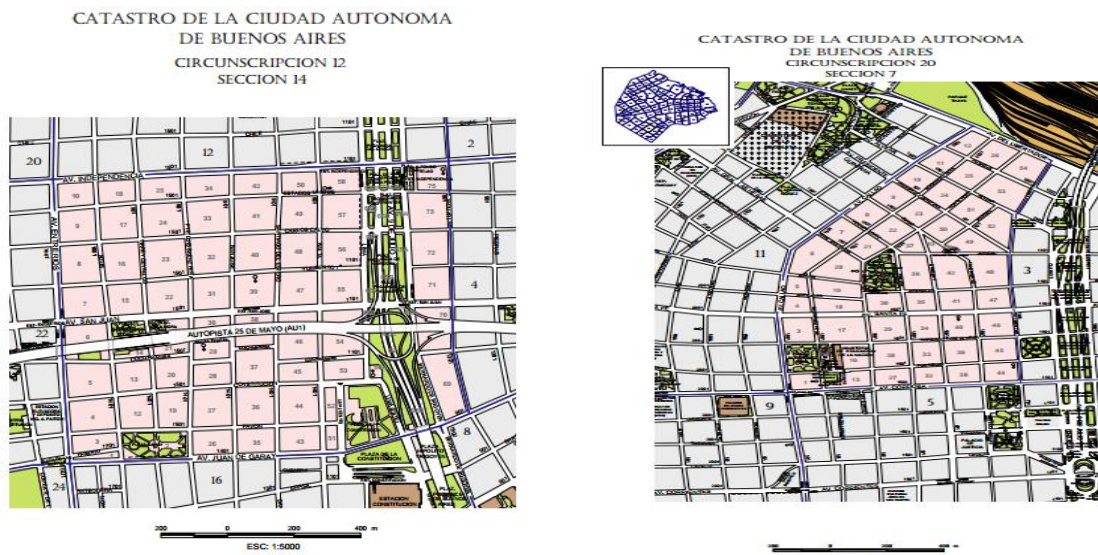


Ilustración 2: Mapas catastrales (2012).
Ambos realizados por la Secretaría de Planeamiento del Ministerio de Desarrollo Urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Son dispositivos que convierten las calles en espacios vigilados en los que los sujetos circulan bajo control disciplinario e instauran, tomando la expresión rancièriana, un régimen de visibilidad que prescribe qué puede ser visto, y qué no, de los territorios comunes. Toda cartografía, por más neutra que parezca, tiene por detrás un sustento político e ideológico.

Dar a ver algo invisible, es éste, pues, y no otro, el sentido del escrache. Desenmascarar a un torturador, desocultar lo que el Estado y sus cómplices esconden. Aquí viven genocidas pone a la luz la inscripción o el enraizamiento del genocidio en los

espacios. Se da también con estos mapas una transformación que convierte a un instrumento de control estatal en un instrumento político. Es decir, lo consensual deviene disensual. Ya no es necesario, o ya es posible, “disimular”. Los domicilios de los genocidas, los lugares en los que se torturó y también la relación entre el neoliberalismo y la dictadura cívico-militar tienen que ser vistos por todos.

El GAC trabaja con las cartografías, con lo que éstas identifican y con lo que éstas desidentifican. Ésta es una forma de reconfigurar los territorios y su memoria. Como ya se ha dicho, Rancière señala que el arte, habiendo dejado de estar amarrado al régimen ético y representativo de las imágenes, se ha dispuesto a mostrar lo que no se ve, lo que subyace bajo lo visible, un invisible que es sencillamente lo que hace que haya arte.¹⁴

Las cartografías son también soportes posibles para la búsqueda estética y política y una forma de acompañar los procesos de entendimiento y transformación. La fuerza de éstas se halla en su potencialidad para la (re)configuración colectiva tanto de los espacios heterogéneos como de lo que en ellos se identifica pero también de lo que se desidentifica, serializa o invisibiliza.

Aquí viven genocidas es un objeto singular implicado en, aquello que Guattari y Rolnik consideran, “un proceso general de desterritorialización”. Pues, este mapa pertenece al conjunto de “objetos poéticos que funcionan como rupturas de percepción, como composición de procesos de sensibilidades y de representaciones heterogéneas, que en un momento dado se van a organizar según un determinado perfil que no puede ser remitido a las referencias ordinarias de las significaciones dominantes” (Guattari & Rolnik, 2006, p. 101).

La práctica cartográfica, en tanto que ejercicio artístico y político que interroga la historia, acciona en torno a la memoria viva y trabaja con los regímenes de visibilidad, fue rápidamente retomada por el dúo Iconoclastas que no sólo lo utilizó en sus propias

¹⁴ Los mapas son partes centrales de los escraches pero para éstos no hay un soporte apropiado o una forma adecuada —stencil, afiche, grabado, murga, canto, performance, etcétera— cualquiera de éstas es una manera de intervención posible. Todas ellas, potenciándose, en su irreductible heterogeneidad, son pura posibilidad devenida materia y expresión política. La combinación de tema, forma y materia no hace más que multiplicar los posibles. Porque el tema es indiferente, no prescribe ninguna forma o materia. “El acontecimiento por sí sólo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera” (Rancière, 2009, p. 137). Asociar determinado tema con determinada forma tiene, según el autor, cierto aire hegeliano.

intervenciones sino que bregó por la diseminación de este recurso crítico para procesos territoriales de creación colectiva.¹⁵

En el *Manual de mapeo colectivo* pueden encontrarse “Once tesis para cartógrafos ocasionales” (Iconoclasistas, 2013, pp. 57–60) escritas por los artistas junto a los editores de la publicación. Allí se reconoce que *Aquí viven genocidas* del GAC constituye en Argentina un gran hito de una señalética construida como denuncia social, como herramienta y consigna de lucha a la vez.

En sus acciones, Iconoclasistas toma cierto lenguaje del mundo publicitario y del diseño gráfico para, según sus palabras, “producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación” (Iconoclasistas, 2013, p. 78). Los talleres creativos y las investigaciones colectivas, que comenzaron a partir del año 2008 y se replican también de manera independiente del propio grupo, son parte esencial de la metodología de los Iconoclasista.

Entre sus intervenciones cartográficas realizadas en talleres colectivos se destacan, entre otras, *Radiografía del corazón del modelo sojero*, *Otra pampa es posible* —realizada entre los años 2008 y 2010 en espacios en los que participaron un amplio conjunto de movimientos sociales, asambleas socio ambientales, organizaciones campesinas y de pueblos originarios, vecinos y ciudadanos contra el extractivismo y sus consecuencias, aportando datos, relatando hechos, señalizando situaciones y también visibilizando las diversas formas de organización y de resistencia, esta cartografía intenta poner en evidencia el modelo de los agronegocios y las consecuencias del monocultivo transgénico—, *La república de los cirujas* —un conjunto de mapas y de infografías que abordan la cuestión del trabajo y de la vida cotidiana de las zonas afectadas por el Complejo Ambiental Norte II del CEAMSE—.

El mapeo, entendido como una práctica crítica y colectiva, acompaña, difunde las luchas y teje lazos entre movimientos sociales, activistas y militantes y crea formas de sociabilidad alternativas diferentes a las que instauran las cartografías habituales, que como señalan los artistas, son “instrumentos que el poder dominante ha utilizado históricamente para la apropiación utilitaria de los territorios” (Iconoclasistas, 2013, p. 5).

¹⁵ Cabe señalar que el dúo Iconoclasistas, conformado en el año 2006, está integrado por Julia Risler y Pablo Ares. Este último fue integrante entre el año 1998 y el año 2005 del GAC.

El mapeo diseña un nuevo territorio posible que surge como el producto de la colectivización de las capacidades. Es claro que estas prácticas exceden la difusión de información y de comunicación de una problemática social y ambiental, son modos de complot. Ricardo Piglia define el complot como “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (Piglia 2007). En este sentido, un complot implica también formas de sociabilización experimentales “que se infiltra[n] en las instituciones existentes y tiende[n] a destruirlas y a crear redes y formas alternativas” (Piglia, 2007). Pues, se trata de “una política basada en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue” (Piglia, 2007).

Mapear crítica y conjuntamente es armar un complot, pues, en la capacidad de creación colectiva habitan propuestas de mundos regidos según leyes distintas a las reales, lo cual, a su vez, presupone una penetración previa en el ordenamiento profundo de la realidad circundante. Claro que no se trata de un orden social manifiesto o unas reglas de convivencia conscientemente aceptadas. Las acciones cartográficas son puestas en marcha de complots, es decir, modos de resistencia moleculares que conectan singularidades, engendran líneas de fuga heterogéneas y dificultan, así, la formación de identidades fijas, molares.

La cartografía o la práctica de justicia política

Las cartografías del GAC poseen una disposición de las acciones posibles que expresan un deseo realizándose: el de reconfigurar la partición de lo sensible. *Aquí viven genocidas* construye espacios a partir de la irrupción de una historia que no habita el presente y que a su vez pretende que su ausencia pase desapercibida, en un presente que sólo afirma el presente, que niega el pasado y el futuro. Una partición de lo sensible determinada que refleja un orden de distribución de los cuerpos visibles, pero que oculta, al mismo tiempo, los cuerpos desaparecidos. Lo que entra en litigio son las evidencias sensibles negadas. Dado que lo que se exige es algo imposible —o, mejor dicho, ha devenido imposible— la aparición con vida de las víctimas del terrorismo de estado, el reclamo es infinito e imprescriptible.¹⁶ El derecho, o el Poder Judicial, podrá en el mejor

¹⁶ Es necesario señalar que durante los primeros tiempos de democracia el pedido por la aparición con vida no era afirmar algo imposible. En su *Historia de las Madres de la Plaza de Mayo*, Gorini apunta por medio

de los escenarios —que claramente no era el del 2001— encarcelar a los culpables; o darles a los familiares, como éstos exigen, un cuerpo que enterrar; o permitirles a los nietos recuperar su identidad negada.^{17, 18} Pero la justicia, asociada a lo inmensurable, sólo podrá advenir con la aparición con vida de aquellos cuerpos que, como cínicamente señala el genocida Jorge Rafael Videla, “no están ni muertos, ni vivos”. La justicia es pura imposibilidad.

El mapeo acompaña al escrache. Éste es considerado como una práctica de justicia política, que en términos de Rancière no puede ser pensada como el equilibrio de los intereses de un grupo de átomos, es decir, al modo contractualista.¹⁹ Más bien se trata de la polémica sobre lo común. Pues, si hay algo propio de la igualdad —y quizá no lo haya, pues no estamos ante un pensamiento esencialista— no tiene que ver con la labor de unificar, sino más bien con la de desclasificar. Es decir, con la tarea de deshacer los órdenes y su supuesta naturalidad (cf. Rancière, 1994, p. 29). El escrache, un acontecimiento que excede al cálculo, parte de una idea de igualdad: cualquiera puede hacer justicia, cualquier voz que diga lo indecible, cualquier visión que visibilice lo invisible. La igualdad interrumpe en el consenso y genera una nueva partición de lo

de testimonios que en “la enorme mayoría de los familiares de desaparecido, incluso quienes tenían alguna noticia sobre la posible muerte de su ser querido, mantenían vivas las esperanzas” (Gorini, 2008, p. 87). Al decir de Bozzolo, “la existencia de indicios, informaciones tangenciales, llamadas telefónicas y hasta comunicaciones oficiales sobre la supervivencia del desaparecido, constituían el retorno de lo renegado. [...] Esta presencia-ausencia o existencia-no existencia simultánea operaba como una zona de ambigüedad psicotizante” (Bozzolo, 1983, p. 18). En diciembre de 1984, las Madres declararon públicamente que “la sociedad argentina parece haberse dividido en entre quienes afirman que los desaparecidos están muertos y quienes, como las Madres de Plaza de Mayo, sostienen que hay desaparecidos con vida” (Gorini, 2008, p. 90). Entre los defensores de la primera tesis se encuentran, dicen las Madres, quienes lo hacen de buena fe y quienes intentan “cerrar el capítulo del horror y postergar indefinidamente el juicio y castigo a los culpables” (Gorini, 2008, p. 91)

¹⁷ Recién en el año 2003 el Poder Legislativo declaró nulas las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

¹⁸ Sobre la cuestión de la justicia infinita, que sólo abordaremos tangencialmente, remitimos al trabajo de Jacques Derrida, *Del derecho a la justicia*. Allí, luego de distinguir el derecho, asociado al cálculo, de la justicia, señala que esta última está *por venir*: “Quizás es por eso por lo que la justicia, en tanto que no es sólo un concepto jurídico o político, abre al porvenir la transformación, el cambio o la refundación del derecho y de la política. «Quizás», hay que decir siempre quizás para la justicia. Hay un porvenir para la justicia, y sólo hay justicia en la medida en que un acontecimiento (que como tal excede el cálculo, las reglas, los programas, las anticipaciones, etc.) es posible. La justicia, en tanto que experiencia de la alteridad absoluta, es no-presentable, pero es la ocasión del acontecimiento y la condición de la historia. Una historia sin duda ignorable para aquellos que creen saber de lo que hablan cuando emplean esta palabra, ya se trate de historia social, ideológica, política, jurídica, etc.” (Derrida 2008, p. 64).

¹⁹ En rigor, debemos señalar que Rancière, y así lo dice en *El giro ético de la estética y de la política*, no está de acuerdo con lo que él denomina el llamado a “una espera mesiánica de una salvación venida del fondo de la catástrofe” (Rancière 2011, p. 146). La justicia, según el pensador francés no es una pura imposibilidad. Plantearla en esos términos conduce a un borramiento de la política, o, dicho en otras palabras, al “cumplimiento de un destino ontológico que no deja ningún lugar al disenso político y sólo espera como salvación una improbable revolución ontológica” (Rancière 2011, p. 147)

sensible. Dicha práctica, dicha exigencia de justicia, es agenciabile, por decirlo de algún modo, por el arte para crear nuevas configuraciones que pueden pensarse en términos de un *nosotros*, según ya se argumentó.

Lo hace aquí a través de la práctica de la justicia, una práctica que —según Derrida— excede, contradice, no mantiene relación alguna o, simplemente, guarda un vínculo extraño, en tanto puede indiferentemente exigirla o excluirla, con la labor que llevan a cabo los magistrados, *funcionarios del y funcionales al* consenso.²⁰

En similar sentido, las integrantes del GAC hacen explícito su acuerdo con lo señalado por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*:

Uno de los equívocos más comunes [...] es la tácita confusión de categorías éticas y de categorías jurídicas [...]. Casi todas las categorías de que nos servimos en materia de moral o de religión están contaminadas de una u otra forma por el derecho: culpa, responsabilidad, inocencia, juicio, absolución... [...]. La realidad es que, como los juristas saben perfectamente, el derecho no tiende en última instancia al establecimiento de la justicia. Tampoco al de la verdad. Tiende exclusivamente a la celebración del juicio, con independencia de la verdad o de la justicia. [...] La producción de la *res judicata*, merced a la cual lo verdadero y lo justo son sustituidos por la sentencia, vale como verdad aunque sea a costa de su falsedad e injusticia, es el fin último del derecho. En esta criatura híbrida, de la que no es posible decir si es hecho o norma, el derecho se aquieta: no le es posible ir más allá. (Agamben, 2000, p. 16)

La cuestión no es cuantitativa, sino más bien cualitativa. Lo que importa es el vínculo que se establece en el barrio, la igualdad de cualquiera con cualquiera, que como ya se dijo, efectiviza la política al desarreglar toda cuenta de partes. Los desaparecidos son *quizá*²¹ los sin parte que desarreglan la cuenta de las partes. Es en su nombre que se viene a inscribir la igualdad en los barrios, utilizando la expresión utilizada por Rancière en *En los bordes de lo político*, en la experiencia de la medida de lo incommensurable. Pues es allí y no en el orden de lo cuantificable, ni en la mera reparación del daño, donde reside lo político. La práctica del escrache *quizá* sí tiende a la justicia, aun en su pura

²⁰ Nótese que según la Real Academia Española, un magistrado es un “alto dignatario del Estado en el orden civil, hoy especialmente en la Administración de Justicia” y, según esta misma institución, dignatario es una “persona investida de una dignidad”. Quienes escrachan, quienes hacen justicia —y no derecho—, son quienes en nombre de *los que están y no están*, los desaparecidos, pero también en nombre de lo anónimo, lo que equivale a decir en nombre de cualquiera, vienen a investirse de una dignidad, para aparecer en el escenario de los seres parlantes, y hacer temblar las estructuras de la consensualidad feliz.

²¹ Uso cursivas aquí para resaltar este adverbio de duda y hacer así evidente la aceptación de la sentencia derridiana citada en la nota al pie de página número veinticuatro de este mismo capítulo: “«Quizás», hay que decir siempre quizás para la justicia”. El “quizá” conduce *quizá* al único pensamiento posible del acontecimiento, de la justicia por venir y de la justicia para el porvenir. La aparición con vida, un posible cuya posibilitación debe sobreponerse a lo imposible. “Pues un posible que sería solamente posible (no imposible), un posible seguramente y ciertamente posible, de antemano accesible, sería un mal posible, un posible sin porvenir, un posible ya *dejado de lado*, cabe decir, afianzado en la vida. Sería un programa o una causalidad, un desarrollo, un desplegarse sin acontecimiento” (Derrida 1998, p. 46).

(im)posibilidad, y es aquello que excede al derecho, que va más allá de esta criatura híbrida de la que habla Agamben.

Cabe aclarar que la justicia construida desde el escrache no es una *justicia infinita*, en el desafortunado sentido en que el expresidente estadounidense, George Bush, ha utilizado esta expresión con ocasión de lo sucedido el 11 de septiembre de 2001.²² Según entiende Rancière, el significado que se encontraba allí implícito es el de justicia ilimitada:

una justicia que desconoce todas las categorías con las que tradicionalmente se circunscribe el ejercicio de la justicia: diferenciación entre castigo de la ley y venganza de los individuos, [...] separación de las formas policiales de persecución de un crimen y de las formas militares de la lucha entre ejércitos. (Rancière, 2010c, p. 94)

Evidentemente, la expresión que debió haber utilizado el expresidente es *derecho infinito*, un derecho que desconoce todos los límites y es idéntico al no-derecho. Un derecho infinito que da lugar a un poder militar también infinito, con derecho de aniquilar, con derecho a iniciar una guerra a muerte. La práctica de justicia que mueve los escraches, se encuentra en las antípodas de la concepción bushiana de justicia infinita. El escrache es una práctica política y estética que no busca terminar con el desacuerdo, sino más bien promoverlo con miras a reconfigurar lo sensible. He aquí lo eminentemente político de esta práctica estética.

A partir de las intervenciones, de los lazos entre colectivos, la topología de un lugar se modifica. Los mapas generan escalofríos, un barrio “normal” y “seguro” se desestabiliza. El consenso es interrumpido por el disenso. Las cartografías ponen en plena visibilidad aquello que estaba invisibilizado, construyen un territorio. Un genocida sale del anonimato, sus vecinos se anotician que compra en tal o cual verdulería o que desayuna en determinado bar. “La estética del barrio cambia acorralando simbólicamente al genocida” (Carras, 2009, p. 60). Los mapas, y en general las prácticas de los escraches, irrumpen en el seno de la distribución de los cuerpos, generando una distorsión en un escenario común, una reconfiguración de lo sensible con nuevas formas de percepción y de significación. Estas cartografías desatan un enfrentamiento sobre las maneras de ver y de organizar lo sensible, he allí su carácter inexorablemente político.

²² El 11 de septiembre de 2001 estrellaron dos aviones de pasajeros contra el complejo de edificios World Trade Center de la ciudad de Nueva York que incluía a las emblemáticas Torres Gemelas. Estos ataques tuvieron como resultado 2753 muertes.

Aquí viven genocidas, así como otras acciones del GAC, no forma parte de un orden superior, distinto y separado del mundo cotidiano. Estas cartografías no intervienen en un “mundo real” que está por fuera de ellas en tanto que obras artísticas, pues no hay ni algo así como un “mundo real”, ni un afuera del arte. Lo supuestamente real, aquello que asociado al sistema de dominación borra su carácter de supuesto, es lo que viene a fracturar y a socavar (con más o menos éxito) estas acciones artísticas.

En la acción, lo artístico y lo político se transforman en cuestiones indiscernibles. Cada producción es una forma específica de militancia que se distancia de las herramientas clásicas de la política y del lenguaje corporativo que en momentos consensuales se apropia del arte. Así, la discusión sobre una dicotomía conformada por un arte puro y un arte subsumido a la política pierde sentido. En palabras de Rancière, el problema se halla en que la discusión sobre la autonomía del arte ha versado sobre la autonomía del hacer artístico y no en la autonomía de una forma de experiencia sensible que trae consigo una nueva configuración de la comunidad en la que el arte y la política se rozan.

La escena política y la escena artística, el escrache y los mapeos del GAC, son fundamentalmente espacios heterogéneos y solidarios cuya frontera parece estar difuminada. ¿Hasta dónde la acción política? ¿Hasta dónde la práctica estética? Las cartografías del GAC quizá no sean arte y quizá tampoco sean acciones políticas. ¿O acaso sí? Son espacios de experimentaciones que interrumpen las coordenadas de lo normal. Son territorios posibles, paisajes sensibles por venir, en los que, fundamentalmente a partir del disenso, se construyen realidades provisorias.

La desclasificación de los saberes

En *Aquí viven genocidas* las referencias abundan, los datos se enuncian bajo la forma de íconos, gráficos y textos. Las fechas de los golpes de estado de los países limítrofes se señalan en un pequeño mapa de la región que es acompañado con el escudo de la Escuela de las Américas. También se muestra, juntamente con íconos que remiten a las privatizaciones, la AAA, los doscientos mil exiliados, los vuelos de la muerte, la complicidad de la iglesia, el mundial de 1978, los nacimientos en cautiverio y los 360 centros clandestinos de detención, el aumento de la deuda externa, de la fuga de capitales y de la línea de pobreza. Estos tres índices se reflejan en un gráfico estadístico que tiene

como fondo las sombras de Menem, Duhalde, De la Rúa y Cavallo. Asimismo, la cartografía hace evidente la concentración de genocidas en los barrios más ricos de la ciudad. Todo esto, y más, tiene lugar en un afiche de una superficie que apenas supera el metro cuadrado.²³

Esta obra, si es que aún es dable llamarla así, es algo más que una imagen saturada de datos, es una representación de dos grandes conjuntos de hechos, capitalismo y dictadura cívico-militar, que se vinculan con los posibles del futuro. Estas cartografías conectan “lo enterrado”, un pasado trágico reciente que permanece impune, “lo desclasificado” y “lo que aún está por venir” que necesita de una búsqueda inagotable de justicia. En *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, Hal Foster señala que es esta conexión la que puede “resistir a la cultura mayor, a sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas, y su historia oficial” (Foster, 2001, p. 124).

Intentando construir una respuesta ante aquel gran interrogante acerca de qué estrategia debe seguir el arte y la crítica, Foster recurre a la conjunción de dos conceptos, *lo menor* —de Gilles Deleuze y Félix Guattari— y *revolución cultural* —de Fredric Jameson—. La primera de estas nociones refiere a “un uso intensivo y a menudo vernáculo de un lenguaje o una forma que distorsiona sus funciones oficiales o institucionales” (Foster, 2001, p. 122)²⁴ que puede lograr dismantelar el código en el tiempo conectando con otras prácticas menores del pasado. Estos vínculos son establecidos por fuerzas *no sincrónicas* que, como tales, son extrañas al presente e incluyen “pasados incompletos”.

Por otro lado, el concepto de *revolución cultural* es entendido “como un modo de restaurar la complejidad conflictual de los modos de producción y los sistemas sígnicos, que se puede entresacar de la historia misma de la cultura mayor” (Foster, 2001, p. 123) y que también interroga sobre “cómo nuestro propio modo de dominación explota todos los modos de producción y sistemas sígnicos, viejos y nuevos, para sus propios propósitos” (Foster, 2001, p. 124).

Al entender de Foster, desde el vértice mismo de la conjunción de estas dos nociones, el arte debe emprender una labor genealógica —dicho en términos

²³ Si bien lo señalado refiere a las distintas ediciones de *Aquí viven genocidas*, la descripción se basa en el afiche publicado en *GAC. Pensamientos, prácticas y acciones* (2009, pp. 48–49).

²⁴ La traducción citada ha sido levemente modificada.

nietzscheanos—, o debe abogar por la insurrección de los saberes subyugados —utilizando la expresión de Foucault—, para generar una interferencia o una resistencia. Desde esta perspectiva, el arte crítico trabaja con determinados conocimientos históricos que han sido enterrados, enmascarados, desjerarquizados dada su supuesta ingenuidad —contraria a la requerida por la ciencia— o directamente rechazados. La labor con estos saberes particulares, no idóneos y descartados puede interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial —utilizando una noción de Rancière—.

Pienso —y espero poder demostrarlo a lo largo de las páginas que siguen— que el GAC transita esas sendas en muchas de sus acciones y prácticas. En *Aquí viven genocidas* ello parece ser claro. No se trata de un mapa elaborado por “expertos” y por medio de un satélite, sino de un *mapa vivo* —tal como lo definen la Mesa del Escrache Popular y el Colectivo Situaciones— que no busca representar la experiencia del escrache sino que

se experimenta más bien como un modo singular de asumir la memoria —entre otros- que procura persistir, conocer sus posibilidades, y construir lo porvenir, en una búsqueda inagotable de justicia. (Carras, 2009, p. 87)

Los mapas son las huellas y el registro de zambullidas en los barrios que, de algún modo, van más allá del escrache.²⁵ Al decir de las artistas, estas cartografías promueven y son parte de la lógica del encuentro, no son bajadas de línea, ni buscan despertar a las masas adormecidas por el neoliberalismo mediante la toma de conciencia. No son el producto de una vanguardia iluminada que viene a solidarizarse con aquellos que permanecen en las tinieblas del “uno a uno”. Por el contrario,

desde el encuentro y la socialización con la/el otra/o se crean momentos donde las/os integrantes de la mesa y los actores del barrio se nutren de sus historias y experiencias, siendo un resultado del proceso del escrache escuchar y aprender del/la otra/o. (Carras, 2009, p. 61)

Más allá de lo señalado por el colectivo, no es posible responder de manera taxativa a la pregunta sobre si efectivamente esta acción puede pensarse como una labor artística emancipadora.²⁶ En rigor, es posible argumentar tanto afirmativa como negativamente. En lo que sigue ensayo una respuesta que explora la primera vía.

²⁵ Es el Colectivo Situaciones quien afirma que los escraches se han zambullido en los barrios (cf. Grupo de Arte Callejero 2009, p. 61).

²⁶ Se entiende “emancipación” en los términos en los que lo hace Rancière, es decir, como “una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad” (Rancière, 2010b, p. 11). La emancipación es, al decir del autor, “un fenómeno que se desarrolla en los espacios intersticiales” en el que hay por todos lados, entre otras cuestiones, “capacidades artísticas, maneras de hacer arte, maneras de participar en las divergencias

Los mapeos activan una capacidad de la experiencia colectiva que al mismo tiempo recogen. Son dos las dimensiones que están en juego: por un lado, una dimensión productiva y, por el otro, una dimensión de registro asociada a la huella. No son “activistas” que llegan a colonizar los barrios para poder liberarlos, sino más bien artistas ignorantes²⁷ que, asumiendo que es el otro quien debe movilizarse por sus propios medios, están dispuestas a acompañar a cada uno en su propio camino y a dejarse ellas mismas interrogar también en esos andares.

De esta manera se puede soñar con una sociedad de emancipados, que sería una sociedad de artistas. Una sociedad como ésta repudiaría una división entre los que saben y los que no, entre quienes poseen o no poseen la propiedad de la inteligencia. Sólo sabría de espíritus que actúan: hombres que hacen, que hablan de lo que hacen y transforman así todas sus obras en medios para señalar la humanidad que está en ellos, como en todos. (Rancière, 2007, pp. 95–96)

La igualdad, del mismo modo que la libertad, —como bien entendía Jacotot— no se enseña, ni se explica, ni se transmite, sino que se practica. Por ello, no pueden pensarse los mapeos bajo la categoría de “obra acabada”, pues son prácticas o acciones que tienen lugar entre quienes forman parte de un escrache, pero también entre los habitantes de un barrio o entre los amigos y familiares de los genocidas escrachados. Por detrás, yace el sueño de una sociedad de artistas.

Los escraches, las asambleas, las continuas manifestaciones que signaron la última parte de la década del 90 y los primeros años del milenio, son quizá producto de una multiplicidad de causas, entre las que se halla la falta de representatividad, la necesidad de reinventar la política y el surgimiento de nuevos actores políticos tales como Hijos., los movimientos de desocupados, entre otros. La crisis fue también posibilidad de apertura a una práctica de la política en primera persona, pero no en una primera persona singular —al modo contractualista, que hiciese inminente la necesidad de (re)pactar entre individuos, libres y con deseo de sobrevivir ante la guerra de todos contra todos—, sino en una primera persona plural —nosotros los desocupados, los piqueteros, los hijos, las

que eso instituye” (Rancière, 2010b, p. 13). Esta “laborar artística emancipatoria” también puede pensarse como formas de construcción de un *nosotros* en los términos que ya se explicitó en este capítulo.

²⁷ La expresión “artistas ignorantes” remite a la idea de maestro ignorante desarrollada por Rancière. En su labor, el educador puede o bien confirmar la incapacidad del otro al querer reducirla y concluir *atontándolo*, o bien emprender una tarea emancipadora. Este último modelo es el que adopta el maestro ignorante, dado ignora la desigualdad y presupone la igualdad. El pedagogo emancipador acompaña a cada quien en su propio camino, pero lo hace asumiendo que es el otro quien debe movilizarse por sus propios medios. La igualdad, como la libertad, no se enseña, ni se explica, ni se transmite, sino que se practica (cf. Rancière, 2007).

madres de hijos desaparecidos y las abuelas de nietos apropiados, los miembros de tal asamblea, los cooperativistas—.

En el escrache, en la asamblea, lo que se abre es una “puesta en práctica de la igualdad [...] por personas que están juntas y que por tanto están «entre»” (Rancière, 2004, p. 29). Lo que se verifica allí es la igualdad de cualquier ser hablante con cualquier otro. Según Rancière, se juega

un entrecruzamiento de identidades que reposa sobre un entrecruzamiento de nombres: nombres que conectan el nombre de un grupo o una clase al nombre de lo que está fuera-de-la-cuenta, que conectan un ser a un no-ser o a un ser-por-venir. (Rancière, 2004, p. 30)

Desaparecidos, Hijos, Madres, Abuelas, asambleístas, caceroleros, piqueteros, nietos, son los nombres que se entrecruzan en la búsqueda y en la creación de prácticas, que son también nuevas formas de vida. Formas en las que cualquiera puede contarse porque es la cuenta de los incontados, porque la igualdad está presupuesta y puesta en práctica.

Piqueteros, asambleístas, caceroleros: todos nombres impropios. Pues, tal como dice Rancière, la política siempre acontece a partir de nombres impropios, a diferencia de la policía que busca nombres “exactos”. El pensador francés entiende que estos nombres impropios “manifiestan un daño” (Rancière, 2004, p. 31). Considero que en el caso argentino, por el contrario, algunos de esos nombres denotan, por sobre todas las cosas, una capacidad política expresada en un arma de lucha —el piquete, la asamblea, o la cacerola— y no tanto un “daño”.²⁸

En suma, los mapas diseñan una nueva topología posible que surge como el producto de la colectivización de las capacidades en un territorio. No son una obra de “artistas inteligentes” que intentan adoctrinar, movidas por cierta obsesión ilustrada, a quienes deben transformar su *doxa* en *episteme*.

La lección emancipadora del artista, opuesta término a término a la lección embrutecedora del profesor, es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; si uno no se contenta con ser un hombre de oficio, sino que pretende que todo trabajo se convierta en un medio de expresión; si uno no se contenta con sentir, sino que busca compartirlo. (Rancière, 2007, p. 95)

En estas prácticas y acciones ignorantes, en estos deslizamientos continuos entre el *mundo del arte* y el *mundo del no arte*, en estas escenas de disenso, y en la presuposición de la igualdad reside también lo político del GAC. Las cartografías no son la

²⁸ No obstante, sí existen nombres en el contexto argentino que aborda esta tesis que sí expresan un daño: “desocupado”, “madres/hijos de desaparecidos”.

representación fiel y objetiva de un espacio, pues están atravesadas por la lógica del otro, por una heterología que construye un lugar común polémico para la demostración de la igualdad.

En octubre de 2017, el GAC inauguró en el Parque de la memoria *Liquidación por cierre*, una muestra en la que recorre y actualiza distintas acciones realizadas durante sus veinte años de existencia. La exhibición se divide en seis zonas, estando la primera de ellas (en rigor, la segunda porque la zona cero es la primera) dedicada a *Aquí viven genocidas*. Sobre las paredes blancas de la sala y sobre estructuras de andamios pueden verse impresiones de los mapas, de las agendas y registros fílmicos de las acciones. La muestra saca a la luz la distancia entre el cartografiar, en tanto que acción ignorante, y la exhibición de registros en una sala semejante a la de un museo. Si sólo se focaliza en esta última, podría afirmarse exactamente lo contrario de lo hasta aquí dicho. Pues, allí no hay deslizamiento entre el *mundo del arte* y el *mundo del no arte*, hay más bien artistas que, a diferencia de los espectadores, poseen un conocimiento específico y lo muestran en su ámbito natural. El museo podría pensarse como el espacio de esa “obsesión ilustrada” de la que se habló antes. En sus orígenes,²⁹ el museo de arte buscó “educar el gusto”, mientras que el museo de ciencias naturales o el etnográfico pretendió simplemente educar. Pues, como señala Rivière en su célebre curso de museología en torno a este último, la finalidad del museo es transmitir informaciones que se vehiculizan en exposiciones que toman objetos y construyen alrededor de ellos una puesta en escena espacial y temporal (cf. Rivière, 1993).

También es posible afirmar lo contrario y continuar con la línea argumental por la que se ha optado en este trabajo. No sólo porque se trata del Parque de la Memoria y no de un museo más,³⁰ sino porque la calle ingresa al museo y eso produce un choche que es

²⁹ Me refiero a sus orígenes más inmediatos, al siglo XVIII, y no a una genealogía más extensa que conduce hacia otros espacios, no “ilustrados”, como los gabinetes de curiosidades de la Edad media. Sin embargo, dicha génesis no es objeto de la presente tesis y resulta necesario a los fines expositivos no detenerse en ella.

³⁰ Es imposible obviar la historia del Parque de la memoria y las controversias políticas y estéticas que lo han rodeado y que ponen en duda que se trata de un espacio vaciado de lo político. En esta nota intento resumir algo de esta historia. El Parque surgió a partir de la idea inicial de construir un monumento que recordara a los desaparecidos y asesinados en la última dictadura argentina en 1996 por parte de un grupo de exestudiantes del Colegio Nacional Buenos Aires que se encontraban reunidos con el fin de homenajear a compañeros desaparecidos. A su vez, existía en la ciudad por ese entonces un proyecto financiado por el Banco Interamericano de Desarrollo llamado *Buenos Aires y el río* que buscaba “poner en valor” la zona costera. Dos años más tarde, la Legislatura sancionó la ley 46 que describió las características del Monumento y del grupo de esculturas, a su vez, creó y delimitó las funciones de la “Comisión Pro Monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado” conformada por veintisiete miembros en

eminentemente político, porque a la hora de pensar al GAC no tiene sentido postular que hay un “adentro” del museo apolítico o policíaco y un “afuera” donde ocurre lo político, porque no hay espacios neutros ni neutralizados y porque las artistas sostienen que es necesario infiltrarse en las instituciones. Sin embargo, estas cuestiones son abordadas en los próximos capítulos de esta tesis.

Las prácticas nigromantes

Retomo la acción, más allá de su montaje en la muestra retrospectiva. *Aquí viven genocidas*, además de ser el registro de los escraches realizados, recupera una historia reciente avasallada por un intento olvido resistido. El mapeo vivo “construye espacios donde la memoria deja de ser pasado lejano y trascendente, para mostrarse en su significado actual” (Carras, 2009, p. 85). En estas acciones del GAC se establece una relación —quizá podríamos decir— benjaminiana, entre pasado y presente, en las que

representación de los Poderes Legislativo y Ejecutivo de la ciudad, un representante de la Universidad de Buenos Aires y un representante de cada uno de los diez organismos de Derechos Humanos que promovieron la ley. Más allá de este carácter “horizontal” que hace a la esencia misma del Parque, las controversias en torno a éste siempre han estado presente. Patricia Tappatá de Valdez (quien integró la comisión en representación del CELS) relata que, en ocasión de la colocación de la piedra fundamental, las madres de desaparecidos agrupadas en la Asociación Madres de Plaza de Mayo —liderada por Hebe de Bonafini—, algunos miembros de la Asociación de Ex Detenidos desaparecidos y la agrupación Hijos rechazaron con fervor la participación de legisladores miembros de partidos políticos que votaron las leyes de Punto final y Obediencia de vida. A su vez, éstas también presentaron una carta pública que argumentó contra la individualización de los treinta mil desaparecidos por medio de la mención de cada uno de los nombres propios en el memorial. Según escribió Inés Vasquez (Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos) en el año 1999, los “museos, esculturas y placas que quieran honrar a nuestros desaparecidos no conllevan honra si se erigen de la mano de quienes han impedido e impiden el castigo a los culpables en nuestro país” (Vásquez, 2000, p. 8). No hay, desde la concepción de quienes se opusieron al proyecto del Parque, monumento posible sin justicia previa. Otra controversia, que va más allá de lo meramente político, fue la que se desató a partir de la publicación de la nota de Lux Lindner “Bocetos en una servilleta” donde no se cuestiona al espacio, a la posibilidad de recordar o a la presencia del Estado, sino directamente a, en términos del mismo Lindner, los “oportunistas, muertos vivientes y zancos-Mano Negra, [que] les interesaba más la presencia de unos miles de dólares que la ausencia de varios miles de personas” que se presentaron a la convocatoria y cuyos proyectos tienen “la consistencia de un boceto en una servilleta del Florida Garden”. Por último, el artista justificó la, a su juicio, falta de capacidad crítica de sus colegas argumentando que “ese montón de gente fue asesinada para que nuestro mundo tuviera una forma-... la forma que tiene actualmente” (Lindner, 2000, p. 16). Las respuestas a estas críticas, por supuesto, tan poco no tardaron en llegar. Una de las últimas controversias estuvo protagonizado por el escritor y periodista Birmajer quien publicó durante los meses de febrero y marzo de 2016 tres columnas en el periódico *Clarín* en las que, muñado de datos y argumentos falsos, señaló —centrando su reflexión obra del GAC allí emplazada— que el Parque de la memoria no es más que un relato partidario, sesgado y falaz sobre lo acontecido en la última dictadura militar (Birmajer, 2016a, 2016b, 2016c). Las respuestas contundentes, por cierto, no tardaron en llegar. Laura Malosetti Costa (2016) y Ana Longoni (2016) dejaron en evidencia la ausencia de rigor y de ética intelectual de lo afirmado por Birmajer que no resulta “para nada banal ni inocuo, en medio de las actuales y sinuosas redefiniciones de las políticas de la memoria respecto de la represión dictatorial impulsadas desde el Estado argentino” (Longoni, 2016).

“articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ocurrió’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin, 2009a, p. 142). Recorriendo estas sendas pero pensando un contexto más cercano, Pilar Calveiro afirma:

Es el presente, o más bien, son los peligros del presente, de nuestras sociedades actuales, los que convocan la memoria. En este sentido se podría decir que ella no viene de lo ocurrido en los años setenta sino que arranca de esta realidad nuestra, y se lanza hacia el pasado para traerlo, como iluminación fugaz, como relámpago, al instante del peligro actual. (Calveiro, 2003, p. 126)

El escrache es una práctica basada en la “memoria viva, creadora y en acción” (Carras, 2009, p. 59). Las integrantes del GAC, juntamente con la Mesa de Escrache, asimilan la memoria a la figura del caleidoscopio en el que, a diferencia del rompecabezas en el que todas las piezas conforman un único cuadro, muchos pedacitos se van moviendo y creando distintas imágenes. Del mismo modo, Calveiro señala que la memoria es virósica ya que sólo consigue traer el relato del pasado, que nunca se termina de adecuar al presente, deshaciéndolo y rehaciéndolo siempre de modo diferente.

Las memorias, nunca lineales ni unidireccionales, son construcciones dinámicas y colectivas que siempre están inconclusas. Éstas exceden la mera recopilación de datos. Más bien, recogen los escombros³¹ y los convierten en potenciales ladrillos para la construcción del presente. Así, *Aquí viven genocidas* es mucho más que un afiche en el que se reproduce un mapa de la ciudad al que se le agregan una selección de datos. Es un mapa vivo elaborado mediante una construcción colectiva de una memoria viva.

El arte de la memoria, según asegura Frances Yates, surgió en Grecia, fue heredado por Roma y luego sostenido por la tradición europea hasta el surgimiento de la imprenta, como un arte-técnica de suma importancia fundamentalmente en el ámbito de la enseñanza (cf. Yates, 2005, p. 9). Este arte se relacionó en el pensamiento de los antiguos, medievales y renacentistas con la actividad creativa del hombre: la asociación de ideas y hechos, la investigación, el descubrimiento y la manipulación de imágenes que involucran a la *psique* como un todo.³²

A partir del siglo XVIII, Mnemósyne, madre de la Musas, queda relegada en un segundo plano por detrás de la explicación lógica hasta llegar a ser en siglo XX “una

³¹ La expresión es de Pilar Calveiro.

³² Sobre esta cuestión puede consultarse: Yates (2005) y Fleisner (2012).

especie de curiosidad de feria, de diversión para los días de lluvia, de patrimonio de excéntricos frequentadores de los *mass media*” (Burucúa, 2002, p. 82).

El lugar que ocupa la imaginación en el pensamiento de Kant (2001), un filósofo de la Ilustración, parece dar cuenta de la pérdida de importancia de este arte a partir de la modernidad. El arte de la memoria se vincula esencialmente con las imágenes, con lo imagético o, mejor dicho, la memoria tiene un fuerte aspecto imaginal, es decir, está compuesta por imágenes. Para Kant la imaginación, la facultad que sintetiza lo múltiple y tiene la capacidad de producir imágenes en ausencia de los objetos de la intuición, posee un carácter anfibio. Por un lado, al determinar a priori la sensibilidad y la síntesis de las intuiciones, permite que una representación, por medio del entendimiento, sea referida al objeto con vistas a un modo conocimiento lógico determinado. Por el otro, cuando la representación es referida plenamente al sujeto, da lugar a un juicio estético. Este último tiene lugar, o bien, a partir de un libre juego entre el entendimiento y la imaginación en el caso de lo bello, o bien a partir de un desborde de ésta última y el auxilio de la razón en el caso de lo sublime. Por tanto, en el pensamiento kantiano la facultad de la imaginación queda reducida o bien a estar determinada por el entendimiento o bien a referir únicamente al sujeto.

El olvido es, según señala Rancière en *El maestro ignorante*, el triunfo de la explicación y la comprensión.

Entendí, dice el niño, *no soy un loro*. Más olvida, más se hace evidente que entiende. Más inteligente se vuelve, más derecho tiene a mirar desde lo alto a quienes ha superado, a los que permanecen en la antecámara del saber, ante el libro mudo, a los que repiten a falta de ser lo bastante inteligentes para *comprender*. (Rancière, 2007, p. 38)

La pedagogía tradicional, distingue inteligencia de memoria y repetición de saber. Como aduce José Emilio Burucúa, durante siglos, al menos desde la reforma rousseauniana de la educación, la memoria ha quedado relegada a un segundo plano. La pedagogía hegemónica la ha denostado, señalándola como una facultad menor. El aprendizaje memorístico, el aprendizaje del loro, no puede tener lugar en la escuela del “raciocinio puro y algo descarnado” (Burucúa, 2002, p. 82).

Pero el mito moderno de la memoria como facultad menor debe ser deconstruido. Rancière nos recuerda que Racine aprendió, sin vergüenza alguna, a Eurípides y a Virgilio como un loro. Del mismo modo que lo hicieron otros “genios” del siglo XIX, como Bossuet con Tertuliano o Rousseau con Amyot. Pues, la enseñanza universal versa tanto en aprender como en repetir, imitar, traducir, contra-traducir, analizar o recomponer. La

memoria no se contrapone a la inteligencia, sino que es una de sus formas que no es peor, ni mejor que las otras. La inteligencia, que no tiene un método único, ni es privada, es la potencia de lo común.³³

El orden explicador del mundo, a través de la imposición de una distancia artificial con el objeto, de la figura del especialista y de la escisión de las disciplinas, intenta apartarnos de una memoria que atesora una legibilidad poética del mundo a la que todos teníamos acceso. Sin embargo, el arte de la memoria, de la memoria viva, de la memoria caleidoscópica, no puede ser clausurado más que circunstancialmente. Según afirma Calveiro, siguiendo a Benjamin,

no hay olvido sino asfixia momentánea de la memoria que luego irrumpe en el cuerpo, en el sueño, en el inconsciente, como eructo irrefrenable y sorpresivo. La memoria, aunque parcial, se impone en la vigilia, en el sueño o en la pesadilla. (Calveiro, 2003, p. 129)

Invocando al coreógrafo Domenico de Piacenza, Agamben escribe que la memoria sólo es posible con imágenes (*phantasmas*) que son afecciones de la sensación o del pensamiento, capaces de mover el cuerpo (cf. Agamben, 2010, p. 14). Las memorias son, podría decirse, destellos espectrales que ocurren en los cuerpos sintientes individuales y sociales. Éstos llevan una marca grabada que los excede: “la experiencia de dolor y de muerte desatada por la violencia, que “llama” a un universo mucho mayor que la marca misma” (Calveiro, 2003, p. 126). Los cuerpos de los desaparecidos están inscriptos nuestros cuerpos y al convocar a memorias múltiples los mueven.

El GAC trabajó con la memoria viva en épocas en las que el olvido parecía reinar. Sus prácticas y sus acciones fueron pequeñas máquinas de memoria que ofrecieron reglas, provisorias y posibles, para producir acontecimientos memoriales (Fleisner, 2012). *Aquí viven genocidas* es mucho más que un dispositivo que acumula datos escalofriantes o íconos degustables, es el ejercicio del arte de la memoria como experiencia colectiva que es pura posibilidad, pura apertura, puro *por venir*.

³³ Esta potencia de lo común puede pensarse como *general intellect*, concepto acuñado por Karl Marx en “Fragmento de las máquinas” y retomado, entre otros, por Paolo Virno en “Virtuosismo y revolución” (2003). Para Marx, la *general intellect* es una inteligencia social, colectiva, creada por conocimientos, técnicas y saberes acumulados. La forma general de la inteligencia humana se convierte en fuerza productiva, en la esfera del trabajo social global y de la valorización capitalista. Entonces, el pensamiento un carácter exterior y, por tanto, de índole pública. Virno encuentra en esta noción un “mapa topográfico del presente” (Virno, 2003, p. 80), es decir, ordenamiento postfordista. El *general intellect* se presenta hoy como comunicación, abstracción, autorreflexión de sujetos vivos y no un capital fijo. Éste no es de competencia exclusiva de un individuo, sino que posee una cualidad social, es trans-individual. A su vez, “el general intellect establece por el contrario las premisas analíticas de todas las praxis” (Virno, 2003, p. 83).

Si los antiguos genocidios, si los antiguos exterminios no resuenan para nosotros en los del presente, hoy y aquí, no estamos haciendo memoria sino lamiendo, cada quien, sus propias heridas. La memoria viva conecta las ofensas de hoy, diferentes cada vez, con las ofensas del pasado y al realizarlo actualiza, revive lo pasado, siempre de maneras nuevas, para levantarlo contra las atrocidades del presente. (Calveiro, 2003, p. 132)

Estas cartografías son la memoria de cada uno de los domicilios escrachados, pero también gestan nuevos, múltiples y multiplicantes acontecimientos memoriales, en la invitación que cada espectador recibe a ejercitar la memoria, a profanar desde el presente el pasado y a construir, sin guiones prescriptos y también desde el presente, el futuro. Es el porvenir el que nos pide que la imagen no se cristalice, debemos poder encontrar el resto del pasado desde las preguntas y compromisos que reclama el presente.

La superposición de la cartografía de la represión sobre el mapa de la red de subterráneos, por ejemplo, resulta un modo de señalar que pese a su fugacidad el tránsito cotidiano también está impregnado por la huella traumática dejada por la dictadura en la ciudad. (Schindel, 2008, p. 417)

Las fechas en las que las acciones en torno de *Aquí viven genocidas* tuvieron lugar (2001, 2002, 2003...), son fundamentales en tanto que refieren a una cotidianidad particular, un momento —del que las integrantes de GAC fueron parte como artistas ignorantes— en el que comenzó a trabajar con esa huella traumática de la que habla Schindel. Una época, según la hipótesis del Colectivo Situaciones, de rupturas, polémicas y continuidades en torno a las luchas de los setenta y del período de posdictadura, que abría el interrogante sobre cómo habitar cada situación y bajo qué prácticas intervenir en el ámbito político y social (cf. Colectivo Situaciones, 2002, pp. 10–11). Una cotidianidad en la que podía percibirse, según León Rozitchner, una “ruptura de la cadena del terror” (Rozitchner, 2002, p. 39), del miedo, de las imágenes cristalizadas de la dictadura. Este quiebre implicó el fin de una única forma de sociabilidad posible. Las formas de habitar el espacio público se multiplicaban en diversos formatos: las manifestaciones en las calles, las asambleas en las plazas, los cines debate, las bibliotecas populares, el surgimiento de las cooperativas de trabajo, las fábricas recuperadas, las ollas populares, los centros culturales, las intervenciones artísticas en espacios públicos. Todos éramos el otro: el piquetero, el asambleísta, el cooperativista. Escribiendo sobre la marcha de los acontecimientos (el texto es del año 2002) y con un tono más esperanzador del que quizá habría tenido hoy, dice Rozitchner:

por primera vez hubo un corte que transforma la subjetividad sometida y comienza a reconocer su propio poder cuando está inserto en un colectivo unificado por los mismos objetivos. (Rozitchner, 2002, p. 40)

En términos de Rancière, podríamos afirmar que las maneras del ser parte y del decir fueron redefinidas. El escenario de lo común se constituyó como tal a partir de la labor de seres capaces de discutir y de reivindicar la política y lo político, por más que fuese sólo gritando “que se vayan todos”. En el prólogo al libro GAC *Pensamientos Practicas y Acciones*, Sebastián Hacher describe el clima de época con las siguientes palabras:

Parecía que el país entero se convertiría en una intervención del GAC. Las acciones donde se mezclaban la protesta y lo artístico eran impulsadas desde asambleas en las plazas de la ciudad. La vida de miles de personas era una performance permanente. Los ahorristas destrozando las fachadas de los bancos, los desocupados con sus capuchas cortando autopistas, e incluso los cacerolazos frente a Tribunales estaban cargados de una subversión de los símbolos como nunca habíamos imaginado. El arte, como habían soñado las chicas del GAC, tomaba las calles. (Hacher, 2009, p. 20)

Si, tal como dice Rancière, el sistema consensual, aquel que niega lo político, se sustenta sobre dos axiomas, el todo es todo y la nada es nada, presuponiendo así la inclusión de todas las partes y todas sus demandas, podríamos aseverar que todo y nada fueron redefinidos en aquellos días de litigio, de desacuerdo.

Esa “ruptura de la cadena del terror” de la que habla Rozitchner condujo a retomar cuestiones relativas a la dictadura militar formalmente terminada en 1983 para articularlas con ese momento presente de quiebre. En el GAC, pero también en Hijos y en otras organizaciones, se ven el modo en que convergen ambos tiempos el pasado y el presente. Los cuerpos llenos de memoria se hicieron visibles en las calles para reconfigurar el espacio público. Y en ese instante —llamémoslo Argentinazo, sin entrar en discusiones en torno a este concepto—³⁴ quienes habitaban ese presente necesitaron articular históricamente lo pasado, lo que significa para Benjamin, como ya señalamos, apoderarse de un recuerdo tal como fulguraba en ese presente y no tal cual fue.³⁵

En la *Segunda consideración intempestiva*, Nietzsche señala que

³⁴ En rigor, las expresiones más usuales para referirse a estos hechos son “la Crisis de 2001” o simplemente “El 2001”. Desde los sectores de izquierda y particularmente los movimientos sociales suelen emplear “el Argentinazo”. Zibechi señala que este término resulta, al menos, confuso dado que al remitir “a los levantamientos de los sesenta y setenta, de los que el Cordobazo fue precursor y punto obligado de referencia, encubre cambios de fondo y de larga duración en las formas de lucha de los trabajadores” (Zibechi, 2003, p. 15). Pues, al decir del autor, la insurrección de diciembre tiene escasas similitudes con las movilizaciones que periódicamente realizaron los trabajadores desde 1969 hasta poco antes del golpe de estado de 1976. Sin embargo, el término es utilizado constantemente en la prensa de los partidos de izquierda y en grafitis callejeros (cf. Tiffenberg, 2011).

³⁵ Es necesario consignar que esta afirmación resulta un tanto general. Como ya se ha señalado en el presente trabajo, los sujetos políticos implicados en la insurrección del 2001 no son homogéneos, en por tanto tampoco lo son los modos y las necesidades de traer el pasado al presente.

necesitamos la Historia, pero la necesitamos de una forma distinta de como la necesita el hombre mimado que deambula ociosamente en el jardín del saber, por más que éste contemple con altivo desdén nuestras necesidades y penurias, tan rudas y purgadas de gracia. Es decir, necesitamos la Historia para la vida y para la acción. (F. Nietzsche, 2006, pp. 9–10)

Sin embargo, la posición de Nietzsche en torno a la memoria, al olvido y a la vida es sin duda más compleja, ha tenido apropiaciones contrapuestas y ha desatado grandes controversias. Sin ir demasiado lejos, en el segundo tratado de *La Genealogía de la Moral* (2008), el autor, identifica a la memoria con las fuerzas reactivas negadoras de la vida instaurada mediante el dolor de las prácticas ascéticas para dominar los instintos y domesticar al animal humano y al olvido con las fuerzas activas que afirman un potencial vital que permite el surgimiento de nuevas formas y sentidos. Otras obras del pensador alemán, como la citada *Segunda consideración intempestiva*, desandan o, al menos, complejizan esta concepción. Allí la crítica es hacia “los hombres mimados que deambulan ociosamente en el jardín del saber” que sufren “una fiebre histórica devorante”. El problema allí reside en la historia científica que deja de lado el fenómeno de la vida para convertirse en un fin en sí misma. Lo que Nietzsche entiende como invasión y acumulación de datos confusos y excesivos, no es otra cosa que lo que se estaba definiendo en aquella época el proyecto iluminista, es decir, el historicismo. No obstante, como surge de la cita, también la historia puede ser útil para la vida y para la acción. En *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Franco Rella señala que

Nietzsche afirma que una correcta actitud con el pasado debe conducir: a) a dirigir el aguijón del saber contra sí mismo [...] desbaratando por ello las categorías dentro de las cuales habitualmente cerramos nuestra relación con el mundo pasado y con el mundo presente; b) a la conciencia de que un saber que dirige el aguijón contra sí mismo debe encontrar otras formas en que moverse y comunicar. Estas formas son para Nietzsche las obras de arte. La historia como la crítica de un conjunto de historias. (Rella, 2010, p. 90)

Bajo esta óptica, hacer historia es una labor artística, es construir una trama de historias, es confrontarse con las historias depositadas, dice el autor, en los documentos, en los monumentos, en los testimonios y “en las formas y en las en las que el hombre se ha entregado a la memoria” (Rella, 2010, p. 97). En estas formas y figuras, podría agregarse, también se encuentran el planeamiento urbano, las calles y sus registros, las cartografías.

Las integrantes del GAC parecen haber hecho suya esta sentencia nietzscheana: “sólo serviremos a la Historia en tanto ella sirva a la vida” (F. Nietzsche, 2006, p. 10).

Las huellas de la dictadura, las imágenes que perduran, deben ser apropiadas, pero toda apropiación conlleva también una desapropiación o una expropiación. Tomando las palabras del autor italiano, podría pensarse que *Aquí viven genocidas* “teje una trama de historias”, protegidas por lo histórico, que se hacen cargo “de aquello que ellas testimonia en sus intersticios, el espacio de un rumor que contiene miles de voces, y entre estas voces también la voz del silencio” (Rella, 2010, p. 98).

Las prácticas y acciones del GAC oscilan entre la despolarización y repolarización de las imágenes. En sus apropiaciones y desapropiaciones de las cartografías, parecen no guiarse por una voluntad inquebrantable que busca custodiar lo memorable, sino que más bien parece operar allí la voluntad de traer la historia a la vida. En esta fluctuación pendular, dice Agamben,

las imágenes han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para en su caso despertar de ellas. (Agamben, 2010, p. 37)

Las artistas nigromantes pretenden construir, sin reglas fijas, el futuro, invocando las imágenes de quienes no están ni muertos ni vivos, reclamando justicia, por sobre todas las cosas con alegría y jovialidad, a quienes no están.

Cartografiar, celebrar

El GAC hace de lo político, lo artístico y la memoria una única cosa: una celebración. Prueba de ello son las interpretaciones coreográficas del *hit Para enamorarse bien hay que venir al sur* de Rafaela Carra realizadas en el verano del 99 en Jujuy y Bolivia con boas de plumas, trajes dorados y pelucas de colores. Como las *drags queens* de *Priscilla the queen of the desert*³⁶ las Rafaelas bailaban, según cuentan, en cuanto lugar podían: bar, karaoke, whiskería, radio, boliche de cumbia o auto con estéreo en la calle.³⁷

³⁶ *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* es una película australiana dirigida por Stephan Elliott que se estrenó en el año 1994. En el film tres *drags queen* interpretan distintas performance en ámbitos y sitios diferentes del desierto. A veces ovacionadas, otras maltratadas y otras ignoradas las protagonistas ante la angustia generada por la homofobia, la transfobia y quizá también por la existencia misma, celebran con la danza, la imitación y la parodia. No se trata evadir sino de afirmar el instante. Lamentar con alegría parece también ser una posición política.

³⁷ Rafaela Carras, así en plural, es también el nombre con el que firmaron el libro en el que plasman retrospectivamente sus pensamientos, sus prácticas y sus acciones tal como el mismo título lo señala. La

La celebración como estrategia política va mucho más allá del GAC. A nivel nacional, podría señalarse un pasaje en los modos de lucha de los organismos de derechos humanos que va de cierta solemnidad a una actitud más festiva.³⁸ En los escraches había música en vivo, solía tocar Actitud María Marta y otras bandas, y Etcétera aportaba performances grotescas con grandes muñecos, máscaras o disfraces. Como bien señala Longoni (2009, p. 21), esto coincide con la dimensión carnavalesca y creativa que adquieren algunos movimientos de protesta que emergieron en fechas cercanas en otras partes del mundo. Es este, pues, parte del espíritu de la lucha ligada a la rebelión zapatista en Chiapas en 1995 y a la «anticumbre» en Seattle en 1999.

En la muestra del GAC antes mencionada, *Liquidación por cierre*, esta cuestión se hace patente en dos espacios que están por fuera de las seis zonas que recorren los veinte años de historia pero que a su vez impregnan cada espacio. Antes de comenzar el recorrido, en el espacio audiovisual de la sala PAYS se proyectan tres registros fílmicos del grupo. En uno de ellos puede verse a las integrantes (en una versión extendida, que también incluye a una perra)³⁹ almorzando y divirtiéndose en el patio de una casa de Remedios de Escalada en la que por ese entonces vivía Mariana Corral, miembro del GAC. Por otro lado, exactamente en el centro de la sala, se encuentra instalado un baño químico en el que pueden verse fotos y videos de las Rafaelas. Durante el primer año, el grupo asumió como ritual juntarse todos los domingos a comer fideos. De este modo, podría pensarse que la celebración, la fiesta y el afecto son el motor de las acciones. Lo privado (un patio de una casa, un almuerzo entre amigas) y lo público (la calle, el Parque de la memoria), al igual que el arte y la política, se superponen constantemente. Justamente, instalar un baño en medio de una sala de exhibición abre una serie de interrogantes en torno a lo público y lo privado. Se trata de un baño que suele ser público pero al que —a diferencia de otros baños públicos— sólo se puede acceder de manera

escritura colectiva se funde en un único nombre, el de la cantante de “*Fiesta que es fantástica, fantástica esta fiesta*” pero por supuesto en plural.

³⁸ Esta transición también coincide con un desplazamiento de las estrategias simbólicas que pasan de tener como principal objetivo la visibilización de las víctimas (las rondas de las Madres, por ejemplo) a buscar señalar a los culpables (los escraches de Hijos). A su vez, esto conlleva un cambio en el paisaje que rodea a la manifestación, se pasa del centro de la ciudad a los barrios.

³⁹ ¿Acaso puede pensarse esa presencia canina en los términos de un devenir animal del grupo? Para Deleuze no se deviene animal pareciéndose a un animal, sino capturándole el código a la animalidad, fugándose del territorio familiar de la cultura. Devenir animal es desplazarse colectivamente sin rumbo prefijado, en libertad, desnudo de mandatos. Es transitar, como lo hacen las manadas de perros salvajes, lo singular y la multiplicidad al mismo tiempo (cf. Deleuze & Guattari, 2002).

individual para llevar a cabo un acto que se supone privado, mear o cagar.⁴⁰ A su vez, ese baño está puesto allí para ser utilizado como tal. Agamben, luego de señalar que en nuestra sociedad la defecación es aislada y escondida por medio de una serie de dispositivos, se pregunta “qué querría decir profanar la defecación” (Agamben, 2005, p. 112). Éste es un campo de tensiones entre lo público y lo privado, entre lo natural y lo cultural, profanarlo no es eliminar las separaciones, “sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso, a jugar con ellas” (Agamben, 2005, p. 113).

Instalar un baño químico en el centro de una muestra de arte “político/militante”, que haya allí fotos de chicas haciendo coreografías con boas de plumas rosa, poner en el inicio de la retrospectiva imágenes de un almuerzo en una casa montadas junto a registros de distintos escraches: son todas formas de reírse de la división entre lo público y lo privado, entre lo comprometido y lo frívolo que estuvo presente en la forma que tuvo la crítica de abordar las producciones artísticas argentinas de cambio de siglo. La mesa redonda arte rosa light / arte rosa Luxemburgo —llevada a cabo en el MALBA en mayo de 2003 y publicada posteriormente en Ramona (2003)— presenta con ironía este falso dilema. En un artículo que aborda la escena de los 90 y 2000 en el arte local, Guadalupe Lucero señala que estos artistas “actúan y obran desde su radical singularidad. Y desde esta singularidad es que debe comprenderse su radicalidad política” (Lucero, 2015, p. 114).

En *El deseo nace del derrumbe*, Longoni (2011) retoma la idea Calveiro según la cual la dictadura tuvo como estrategia fundamental el disciplinamiento de los cuerpos. El terror, el sentimiento de presumirse torturado o desaparecido potencial, inoculado perdura hasta hoy en la trama de nuestra sociedad, modela comportamientos y aprehensiones colectivas. Sin embargo, hubo y hay modos de estar ante el terror y de enfrentarlo. Uno de ellos es denominado por Jacoby “estrategia de la alegría”: una forma de resistencia ante la depresión, el desánimo y el miedo. “En medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva” (Longoni, 2011, p. 20).

⁴⁰ Cuando digo “otros baños públicos” pienso en aquellos en que son utilizados de manera simultánea por más de una persona y, en términos de Beatriz Preciado, “se vuelven auténticas células públicas de inspección en las que se evalúa la adecuación de cada cuerpo con los códigos vigentes de la masculinidad y la feminidad” (Preciado, 2006, p. 40). A su vez, muchos de estos espacios son también lugares de encuentros sexuales ocasionales entre varones. Nada de todo esto sucede en un baño químico que es siempre individual y, de algún modo, privado.

Las Rafaelas, sus bailes grupales, sus cuerpos, sus movimientos imprevisibles, sus fiestas, sus coreografías improvisadas, transitan sin duda las sendas de la estrategia de la alegría. Pero también lo hacen los escraches y los mapeos colectivos. Luego de la investigación y de las charlas con los vecinos, adviene la manifestación, o el festejo callejero en la puerta del domicilio personal o laboral de la persona escrachada.

Después de semanas de trabajarlo en el barrio, llega el escrache. Vamos de la plaza a la casa. [...] Hay bailes, cantos, emociones. Empezamos a caminar y recorremos las calles. Desde las ventanas miran, hasta se van sumando. Y cada vez somos más. Llegamos. Algún megáfono o micrófono empezará diciendo que «como a los nazis les va a pasar: a donde vayan los iremos a buscar» y la canción volverá a sonar cada vez que se escuche «olé, olé, olé, olé» [...]. Ahora hay música en estas esquinas en las que nos vamos despidiendo en el medio de la calle. (Hijos, 2017)⁴¹

Para pensar la noción de “estrategia de la alegría”, Longoni retoma la idea Deleuze (1980) según la cual:

[L]os afectos son devenires: unas veces nos debilitan, en la medida en que disminuyen nuestra potencia de obrar y descomponen nuestras relaciones (tristeza), y otras nos hacen más fuertes, en la medida en que aumenta nuestra potencia y nos hacen entrar en un individuo más amplio o superior (alegría). (Deleuze & Parnet, 1980, p. 70)

Para Deleuze devenir no es imitar, ni “hacer como”, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad. El devenir no tiene punto de partida, ni de llegada, tampoco implica dos términos que se intercambian. Los afectos son una fuerza no personal, superior a los individuos. Los cuerpos, dice Deleuze, se definen por “los afectos de los que son capaces, tanto en pasión como en acción” (Deleuze & Parnet, 1980, p. 70).

Mientras la tristeza disminuye la potencia de obrar y descompone nuestras relaciones, la alegría tiene el efecto inverso. En particular, en los escraches en los que *Aquí viven genocidas* se inscribe y, en general, en la época a la que pertenece parecen confluir ambos devenires afectivos. La figura oximorónica lamentar con alegría sintetiza esta cuestión.⁴² Los altos índices de indigencia, la desocupación, el hambre, la indignación por la confiscación de los depósitos y, por supuesto, los muertos del 20 de

⁴¹ El texto citado forma parte de la muestra *Liquidación por cierre*, Sala PAYS, Parque de la Memoria, Buenos Aires, 2017.

⁴² Sobre esta figura parece necesario realizar varias aclaraciones o reflexiones. En primer lugar, podría pensarse ese lamento como un sentimiento muy cercano a la bronca. A su vez, ésta puede pensarse también a partir de la diferencia que establece Agamben (2016, pp. 205–218) entre himno y elegía. El autor italiano resalta el carácter celebratorio del primero que refiere sobre todo al canto con honor a los dioses y que a partir del fin de la Edad media entra en un proceso de irreversible decadencia. La poesía moderna, en cambio, es más bien elegíaca antes que himnica. Sin embargo, “la gran poesía del siglo XX se define ante todo mediante una estrategia de contaminación entre ambas polaridades” (Agamben, 2016, p. 206). En este sentido, la lengua de la poesía moderna es un campo de tensiones recorrido por las corrientes opuestas y en cuyos polos están, por una parte, el himno que celebra y aísla el nombre y, por otra, la elegía que, lamentando la imposibilidad del himno, contiene los nombres del discurso significativo.

diciembre —todos legítimos motivos de tristeza— se combinaban con la alegría de reencontrar las capacidades de la multitud.

Dice Deleuze:

No es fácil ser un hombre libre: huir de la peste, organizar encuentros, aumentar la capacidad de actuación, afectarse de alegría, multiplicar los afectos que expresan o desarrollan un máximo de afirmación. (Deleuze & Parnet, 1980, p. 72)

En los escraches, aquello que no es fácil se hace posible. Sin ir más lejos, el 19 de diciembre fue una fiesta que se fue expandiendo. Posiblemente lo que se celebraba era el fin de la subjetividad sometida, secuela de la dictadura, que se conjugaba con el hecho de estar protagonizando un momento histórico y la exigencia de un porvenir a construir.

Miles de personas vivían a un mismo tiempo una transformación: “ser tomados” por un proceso colectivo inesperado. Se festejaba también la posibilidad de la fiesta aún posible. Y el descubrimiento de deseos sociales potentes, capaces de alterar miles de destinos singulares. [...] La alegría no negaba las razones de cada quien para la preocupación y la lucha. Era la irrupción tensa de todos esos elementos a la vez. (Colectivo Situaciones, 2002, p. 34)

A la hora de pensar el arte como fiesta, Gadamer (1991) sostiene que esta última se asocia al rechazo de todo aislamiento de unos hacia otros. “La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos” (Gadamer, 1991, p. 100), es lo que une. A su vez, agrega el autor, ésta detiene el tiempo normal, nos invita a demorarnos. En la celebración “se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo” (Gadamer, 1991, p. 106). La fiesta conlleva la unificación del pasado y presente, es decir, la simultaneidad de los tiempos. Pues, en ésta convergen una apariencia histórica que retoma la tradición y una apariencia progresiva que actúa como si “el tiempo debería empezar de nuevo de hoy para mañana, y exigiendo así que se deje atrás una tradición en la que se está” (Gadamer, 1991, p. 112).

De lo argumentado por el Colectivo Situaciones y por Hacher, según lo citado, surge que el 19 fue una fiesta en la que el arte tomó las calles, el tiempo normal se detuvo, la celebración devino comunidad y la tradición de luchas fue retomada para pensar (o para vivenciar) un nuevo comienzo que duró no mucho más que un rato.⁴³

⁴³ Nótese la duración indeterminada de esa figura temporal llamada rato, una figura no cuantitativa. Al igual que la celebración, podría pensarse como un paréntesis en el tiempo lineal.

Los mapeos del «esto ha sido»

Las cartografías del GAC reconstruyen, utilizando un término de Barthes al que alude reiteradamente Rancière, un *esto ha sido*⁴⁴ a partir de un intento deconstructivo de un presente en el que, como ya se dijo, prima la negación de la historia reciente. Un presente que nada quiere saber ni del pasado, ni del futuro y que por ello también rechaza las imágenes que siempre pertenecen al pasado y que quizá “hayan sido trucadas ya por los malos profetas del futuro” (Rancière, 2013b, p. 15). Las imágenes son operaciones, relaciones entre un todo y las partes. En su visibilidad hay una potencia de significados, de vínculos que unen hechos que componen una historia que necesita ser reescrita. Los mapas que el GAC elabora y con los que empapan las calles, señalan “esto es parte de una historia que debe ser narrada”.

Esto ha sido. Esto pertenece a una historia. Porque para negar lo que ha sido, como hasta hoy nos muestran los negacionistas, ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con suprimir el lazo que los vincula y que los transforma en historia. Una historia es una disposición de acciones [...], una configuración que une hechos y permite presentarlos como un todo. (Rancière, 2013b, p. 16)

La historia, para Rancière, ya no es un cúmulo de acciones memorables, como sí lo era en la época de la contraposición de la pintura de género y la pintura histórica, en donde se pintaba la imagen de los grandes y sus acciones en un primer plano y la de los humildes por detrás. El tiempo de la historia es el tiempo de la cámara, fotográfica o cinematográfica, en la que grandes y humildes comparten una imagen de igual tenor ontológico. Dicho en palabras del autor francés, “la historia es el tiempo en el que aquellos que no tienen derecho a ocupar el mismo lugar, pueden ocupar la misma imagen” (Rancière, 2013b, p. 21).

El momento en el que el cine documental asume su poder coincide con el tiempo de la nueva historia, o quizá deberíamos decir de una nueva historiografía, que se contrapone a la historia-crónica. Ésta se basa en documentos, aquellas huellas que los hombres decorosos quisieron dejar como memoria. En cambio, la historia del tiempo de la historia recurre a los hechos que nadie había elegido dejar, ésta es la historia del monumento. Este último —en su significado más primitivo, según dice Rancière—⁴⁵ es

⁴⁴ El autor utiliza esta noción principalmente en *Figuras de la historia* (2013b) y en *El destino de las imágenes* (2009). El término lo toma de *Cámara lúcida* de Roland Barthes.

⁴⁵ Este significado primitivo de la noción de monumento dada por Rancière, no se corresponde con lo expresado por el historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen* y sobre el que se hace una alusión breve en el cuarto capítulo del presente trabajo. A su

aquello que “habla sin palabras, lo que nos instruye sin intención de instruirnos, lo que es portador de memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente” (Rancière, 2013b, pp. 27–28). Lo que debe hacer el historiador del tiempo de la historia es convertir el monumento en documento y a éste en el primero. En este sentido, la historia del tiempo de la historia está impregnada por cierta actitud de la poética romántica que convierte constantemente en significativo lo insignificante y viceversa.

Los escraches construyen en los territorios un nuevo paisaje en el que aquello que parecía insignificante deja de parecerlo. Tal vecino, de tal barrio, toma un café todas las mañanas en tal bar, luego compra algunas cosas en tal almacén y en el camino siempre tira un palito en un cesto de basura que está en la vereda, justo en la puerta de la casa que está tapiada porque su fachada está siendo restaurada. Esa historia, quizá demasiado insignificante, quizá igual a demasiadas historias, toma un significado diferente a partir de todas las acciones que tienen lugar en torno al escrache. Ese vecino tiene un nombre propio, se llama Jorge Héctor Vidal. Es médico forense y torturador de la Policía Bonaerense, institución a la que sigue perteneciendo. Vive en la calle Robertson 1071 del Bajo Flores y su teléfono es 4632-3980. Jorge Héctor Vidal, en el momento del escrache libre por la Ley de Obediencia Debida, prestó servicios en el “Pozo de Banfield” y en la Brigada de Investigación de San Justo. Colaboró en la sustracción de bebés dados a luz en centros clandestinos de detención.⁴⁶ El barrio de Jorge Héctor Vidal en diciembre de 2003 fue reconfigurado. El GAC instaló varias señales de tránsito, con el aspecto y tamaño de las habituales, pero que alertaban la cercanía de la casa del genocida. Los vecinos dialogaron con quienes se acercaron al barrio, miembros de la Mesa de Escrache o de otros colectivos. Se pegaron mapas y se pintaron *stencils* en la pared tapiada, en el cesto de basura y en otros lugares. El almacenero participó de una de las actividades propuestas de reflexión y denuncia. El teléfono del cómplice de la dictadura no paró de sonar, tuvo que desconectarlo o pedir un cambio de número. El barrio dejó de ser el mismo. El domicilio de Vidal ha quedado registrado en *Aquí viven genocidas*.

Las leyes de la impunidad, los documentos —utilizando el término de Rancière—, que intentaron escribir la historia a partir de una falsa reconciliación, perdieron su significado. La irrupción del escrache, las escenas de disenso y la (re)señalización del

vez, en *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur (2004) distingue las huellas, los meros restos del pasado, y los documentos, la huella del pasado no dada, sino buscada y encontrada, que deviene en documento a partir del cuestionamiento que el historiador realiza sobre ella. Por ello, todo puede devenir documento. Por tal motivo, es dable vincular el pensamiento de Rancière con el de Ricoeur.

⁴⁶ Fuente periodística consultada: Indymedia <http://argentina.indymedia.org/news/2003/12/162912.php>

barrio giraron en torno a la historia. Su tiempo, en el que considero que se inscriben estas acciones, es el tiempo, dice Rancière, en el que “cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia”(Rancière, 2013b, p. 63). Cualquiera puede participar del escrache, cualquiera puede hacer historia porque cualquiera puede ocupar las imágenes.

El mapa *Aquí viven genocidas* no sólo es una de las huellas en la que sobrevivirá esta acción, pues es, también, un lazo que la unirá con otros hechos. Porque, como dice Rancière refiriéndose a la imagen cinematográfica pero recordando que un plano de un film puede tener el mismo tipo de imageneidad que una frase de una novela o que un cuadro, las imágenes son “operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2009, p. 27). Esta cuestión se torna evidente en la muestra retrospectiva *Liquidación por cierre* donde se ponen en relación registros o, quizás, restos de las acciones realizadas durante el cambio de siglo (también un poco antes y un poco después) con la imagen del rostro de Santiago Maldonado y de Milagro Sala. Sin decir que todo es igual, la exhibición entrelaza las imágenes de los desaparecidos y presos políticos de los setenta con los de hoy.

La conformación de la imagen y las imágenes



Ilustración 3: GAC, *Aquí viven genocidas* (2012).
Fotografía tomada el 24 de marzo de 2004 en la Ciudad de Buenos Aires.

Aquí viven genocidas en su composición es un conjunto de imágenes, íconos, textos, frases, gráficos y datos. Todo tiene un significado autónomo inacabado que se potencia en un todo también inconcluso o, mejor dicho, que no se cierra sobre sí mismo. Un ícono, que simula ser una señal vial, en el que se puede ver una mitra y una cruz y se deja leer la frase “iglesia cómplice”, se conjuga con algunas decenas de pequeños rostros con los ojos vendados, con el texto por ejemplo “21 El atlético”. Todo en un entramado de líneas que se cruzan y figuran calles, que componen un territorio.

Los elementos visuales y textuales se toman, en efecto, como conjunto, enlazados los uno con los otros [...] Ello quiere decir que las formas visibles hablan y que las palabras tienen el peso de realidades visibles, que los signos y las formas relanzan mutuamente sus poderes de presentación sensible y de significación. (Rancière, 2009, p. 53)

La silueta de una persona, para nada realista, más bien similar a los carteles que se ponen en la puerta de baños públicos, crucificada en el contorno de un avión, todo estampado sobre una señal vial de forma romboidal, nos remite con claridad a los vuelos de la muerte. Por debajo, los nombres, los domicilios y una pequeña biografía de cada uno de los genocidas escrachados. Como ya hemos señalado, las imágenes son operaciones, relaciones entre un todo y las partes, que se transforman y se potencian en un constante

entrar y salir de los confines del arte, en el que queda negada la especificidad de los materiales.

No hay algo “propio” de la señalización vial, ni algo “propio” de las estadísticas, ni algo “propio” de las imágenes, ni algo “propio” de las tipografías, ni algo “propio” de la memoria, de la historia, de la justicia, ni algo “propio” de la política, como tampoco existe algo “propio” del arte. Por el contrario, todo lo “propio” se destruye en la yuxtaposición caótica, en el exceso de información y datos, en la “gran mezcla indiferente de las significaciones y las materialidades” (Rancière, 2009, p. 60). Esta parataxis, que coquetea con dos territorios en los que puede ser devorada —cierta esquizofrenia del grito o de la risa del idiota y la torpeza del consentimiento devenido consenso—, nos muestra que ya no hay medida, que sólo existe lo común. La gran parataxis es denominada por Rancière, “frase-imagen”:

Por ella entiendo algo más que la unión de una secuencia verbal con una forma visual [...]. La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma, en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen. (Rancière, 2009, p. 62)

El texto no explica la imagen y esta última ni ilustra el texto, ni le da materialidad. Texto e imagen conviven como heterogéneos que enuncian a partir de la acción de la que son parte —el escrache, la manifestación, etc.— y a partir del diálogo o del choque en el lugar en que son emplazados. Esta pugna adquiere cierta literalidad en una fotografía del año 2004 en la que puede verse la espalda de una joven, quizá una de las integrantes del GAC, pegando uno de los afiches de la serie *Aquí viven genocidas* sobre otro afiche, posiblemente de una campaña electoral, en el que puede leerse “en un país en serio”. Esta frase queda justo arriba de la otra que le da nombre a la acción del GAC.

Esta coalición podría ser encuadrada en lo que Rancière denomina montaje dialéctico, una fragmentación de los continuos o asociación de incompatibilidades que produce choques (cf. Rancière, 2009, p. 71). En este caso, la oposición se da entre un adentro y un afuera de la obra, el afiche del “país real”, el de la campaña, y el afiche de la intervención artística. Aunque lo que está más allá de ella, comienza a dialogar y borrar las fronteras. Justamente, la potencia de estas acciones está en su carácter inacabado, en los diálogos que desata.

De lo que se trata, según Rancière, es de “hacer aparecer un mundo detrás de otro” (Rancière, 2009, p. 72) a partir de cierto choque de lo heterogéneo: “el país en serio” de la publicidad partidaria y el país en el que viven genocidas sin juicio ni castigo colisionan.

Se impone así no sólo la realidad absoluta del deseo y del sueño, sino el choque entre el consenso y el disenso. *Aquí viven genocidas* y todas las prácticas del GAC asociadas a los escraches, expresan el anhelo de subvertir la democracia neoliberal.

El montaje dialéctico es contrapuesto por Rancière al montaje simbólico, que reúne a los heterogéneos bajo la lógica del misterio como *continuum* de la co-presencia fusional. Estas dos maneras en las que lo heterogéneo conforma una medida común entremezclan sus formas continuamente.

Sin embargo, Rancière advierte que el montaje dialéctico, que remite a los usos del arte situacionista y a los fotomontajes de John Heartfield⁴⁷ o de Martha Rosler,⁴⁸ ha sido devorado por el montaje simbolista, que busca despertar una nueva sensibilidad. Tal es el caso de los films de Godard, las instalaciones de Christian Boltanski⁴⁹ o los videos de Bill Viola.⁵⁰ Más allá de los ejemplos particulares,⁵¹ este corrimiento se da también en muchas expresiones artísticas contemporáneas que se han dedicado a inventariar los rastros de la historia o se han deslizado hacia la fraternidad de las metáforas misteriosas que rehúsan de cualquier forma de literalidad.⁵²

Al intentar pensar *Aquí viven genocidas* o las prácticas del GAC en general bajo alguna de estas lógicas dispuestas por Rancière, se abren algunos interrogantes. ¿Debemos encuadrar los mapeos bajo la manera dialéctica o bajo la forma simbólica? ¿O se podría postular que fluctúa entre ambas? ¿O quizá, se debería decir que estas categorías son inadecuadas y que subsumir las intervenciones del GAC bajo su alcance carece de sentido?

Según se desarrollará en el siguiente capítulo, las prácticas del GAC, en tanto que pequeñas maquinarias de lo heterogéneo, transitan ciertas sendas situacionistas. Los mapeos intentan mostrar, como ya se dijo, un mundo que se halla oculto, invisibilizado. Se trata de hacer evidente que no hubo reconciliación ni olvido, tan sólo ausencia de justicia y que allí radica el vínculo entre la última dictadura y el capitalismo tardío en versión sudamericana.

⁴⁷ Por ejemplo, *Adolf, the Übermensch*, (1932). ¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.

⁴⁸ Por ejemplo, *Cleaning the Drapes*, (1967-72).

⁴⁹ Por ejemplo, *Migrants*, (2012).

⁵⁰ Por ejemplo, *The Veiling* (1995).

⁵¹ Todos ellos son artistas mencionados por Rancière en *El malestar de la estética* o en *El destino de las imágenes*.

⁵² Según señala Rancière, la expresión “fraternidad de las metáforas” es una frase de Godard (Rancière, 2009, p. 70).

En la labor del GAC también parece por momentos darse un corrimiento hacia las formas del inventario, del juego o del encuentro, que se enmarcan en lo que Rancière llama la lógica simbólica. Este desplazamiento se ve en relación tanto a sus antecesores locales —el Tucumán Arde y el Siluetazo—,⁵³ como a un posible ascendente trasandino —la Escena de Avanzada.⁵⁴ Cabe señalar que estas manifestaciones artísticas estuvieron atravesadas por un carácter de denuncia más radical en tanto que se vinculan a la posibilidad de dar respuesta al autoritarismo militarista que se vivió en la región. Las chicas del GAC pertenecen, en cambio, a la generación siguiente. Por tanto, dadas las distintas épocas, estos colectivos poseen modos diferentes de pensar y practicar la resistencia.

Sin embargo, es posible trazar una línea genealógica entre el GAC y estos movimientos. Por un lado, *Tucumán Arde* se inscribe en la vanguardia de los sesenta. La coyuntura era compleja: el gobierno de Onganía con su secuela de censura, el Mayo Francés que estaba teniendo lugar simultáneamente, el llamamiento cubano a los intelectuales del '67, entre otros acontecimientos. Por su lado, *El siluetazo* se opone al accionar de un estado totalitario y tiene como parte neurálgica la lucha por la aparición con vida de las víctimas del terrorismo de estado. La denominada *Escena de avanzada* es parte de la producción artística no oficial que se gesta en Chile durante el golpe de estado llevado a cabo por Pinochet. En palabras de Nelly Richard:

La Escena de Avanzada —hecha de arte de poesía y literatura, de escrituras críticas— se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como imagen disruptora del orden administrado que vigilaba la censura. (Richard, 2013, p. 14)

⁵³ “Tucumán Arde” fue una serie de intervenciones concebidas y realizadas colectivamente en el año 1968 en las sedes de la CGTA de Rosario y Buenos Aires por un grupo de artistas comprometidos con la realidad social, en particular con la situación de los trabajadores de Tucumán, que convirtió su arte en acción política. Alejándose de los circuitos tradicionales por convicción, se propusieron accionar en torno a la transformación política, adhiriendo a las luchas populares del momento. Sobre el “Tucumán Arde” puede consultarse: Longoni, Mestman (2010). El “Siluetazo” tuvo lugar por primera vez en lo que fue III Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza en el año 1983, pero aún en épocas de dictadura. Las intervenciones de los artistas miembros de este movimiento consistieron en la realización de siluetas vacías, a escala natural y en el espacio público, que remitían a los desaparecidos de la dictadura que estaba llegando a su fin. Sobre el “Siluetazo” puede consultarse: Longoni, Bruzzone, (2008).

⁵⁴ La “Escena de Avanzada” compuesta por un conjunto de obras plásticas y literarias desarrolladas en la escena artística chilena posterior al Golpe de Estado de 1973. Dada la censura sistemática implementada por este régimen, la “Escena de Avanzada” se caracterizó por la implementación de un lenguaje críptico. Puede consultarse: Richard (2013).

El GAC, en cambio, se inscribe en una coyuntura posdictatorial y en un Estado en el que el sistema neoliberal ya ha sido implantado.⁵⁵ Los vínculos entre estos colectivos son múltiples y claros: carnadura histórica, el rechazo a los espacios institucionales del arte, la pregunta no tan sencilla de responder sobre si hay arte en estas expresiones y el poco feliz desenlace: la represión. Por un lado, el sangriento gobierno de Onganía, la posterior dictadura que se inició en el '76 o el gobierno de Pinochet, por el otro, la represión del 20 de diciembre de 2001 y el asesinato de Kosteki y Santillán en Avellaneda. En *¿Tucumán sigue ardiendo?* Ana Longoni ubica al GAC, y a otros grupos coetáneos, tales como Etcétera, el TPS (Taller Popular de Serigrafía) y Arde! Arte, en el lugar del legado más valioso del Tucumán Arde, su chisporroteo actual (cf. Longoni, 2005).

Las integrantes del GAC, que como se señaló se conocieron siendo estudiantes, cuentan que durante su formación en Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón jamás escucharon hablar sobre “Tucumán Arde” o sobre el “Siluetazo”. Fue casi llegando a fin de siglo cuando comenzaron a oír por fuera de la escuela y en boca de Longoni y Mestman sobre estas prácticas (cf. Corral, 2017).

Más allá de las continuidades entre el GAC y este linaje podría decirse que hay un deslizamiento, algo confuso por momentos, que va desde la acción comunicativa a la acción experimental, desde el mensaje ya dado y digerido a la construcción colectiva del mensaje. Dicho corrimiento puede observarse también al interior del grupo. Las primeras obras del colectivo estuvieron vinculadas a la carpa blanca de fines de los noventa, aunque sin contacto directo con los sindicatos que llevaban a cabo esa lucha, y consistieron principalmente en la realización de una serie de más de treinta murales que recibieron el nombre de *Docentes ayunando*. Todos los domingos durante un año pintaron en distintos espacios públicos, utilizando materiales no convencionales como guardapolvos reales y fuego.

Estas primeras experiencias se vinculan de algún modo con el Muralismo mexicano de principios de siglo XX, una dirección fundamental hacia la cual dirigir la mirada a la hora de pensar la relación entre arte y política en Latinoamérica. Siqueiros, Rivera y Orozco, por nombrar los tres exponentes principales, a través de pinturas de gran escala con contenido político explícito intentaron educar a las masas, en su mayoría analfabetas, plasmando en los muros representaciones sobre la actualidad social y política del país

⁵⁵ La coyuntura política, económica y social en la que produce el GAC fue abordada con cierto detenimiento en la introducción de este trabajo.

relacionada con la herencia colonial. Por supuesto que la sociedad en la que trabaja el GAC difiere notablemente de la sociedad mexicana de principios de siglo, sin embargo, en los murales *Docentes ayunando* también se trasluce la intención de concientizar al pueblo, no iletrado pero sí obnubilado por el sistema cambiario de los 90, sobre la problemática salarial de los educadores.



Ilustración 4: GAC, *Docentes ayunando* (1997).
Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires.

Los murales del GAC, que no son diseñados con antelación y son a su vez realizados colectivamente, van dejando de ser obras representativas y convirtiéndose cada vez más en el resultado de acciones performáticas y de situaciones creadas. El GAC se va alejando de este modo de denunciar y acercándose, al mismo tiempo, a prácticas diferentes. A partir del rastreo, por ejemplo, el grupo busca en el espacio urbano y en sus imágenes ciertas grietas desde las cuales deconstruye el *status quo* y recapturan su potencial de historia común.

Pero la frase-imagen del GAC parece permanecer distante de la forma del misterio. Justicia o impunidad, memoria u olvido, colectivo o individual: tal vez no exista afinidad posible para esos heterogéneos. La fraternidad de la metáfora parece no hallar sitio en estas intervenciones, sean textos, sean imágenes, sean acciones, del colectivo que enuncian con literalidad y sin vincular las realidades distantes. Lo urgente quizá sea

mostrar ese mundo que permanece oculto tras las calles vacías de historia, con nombres de supuestos próceres que son representadas en las cartografías urbanas habituales, tras los monumentos de los supuestos héroes, tras las frías señales de tránsito que indican con supuesta objetividad aquello que ocupa el territorio común.

Los ejemplos que propone Rancière para mostrar el deslizamiento entre la manera dialéctica y la manera simbólica son adecuados. El tránsito entre un fotomontaje de John Heartfield, que muestra a Adolf Hitler con una columna vertebral de monedas o un Cristo crucificado en una esvástica nazi, a la escena de *Carmen, pasión y muerte* de Godard,⁵⁶ que Rancière describe en *El malestar en la estética*, es claro. Si nos atuviésemos a los ejemplos que allí —y en *El destino de las imágenes*— se dan, deberíamos afirmar con Rancière que la lógica dialéctica constituyó el arte de ayer y la lógica simbólica atraviesa al arte de hoy. Y que a su vez, la primera ha sido “absorbida” por la segunda que la ha “devorado” (cf. Rancière, 2009, p. 78). Sin embargo, podríamos construir una larga lista de obras europeas y estadounidenses actuales, las favoritas de Rancière, que nos permitirían mostrar la improcedencia de postular un “arte de ayer” y un “arte de hoy”, dada la vigencia y la fuerza aún viva del primero. Allí no podría faltar la instalación de Maurizio Cattelan *La Nona Ora* en la que se ve al Papa tirado en el piso golpeado por un meteorito, o el pequeño Hitler hincado rezando del mismo artista. También deberíamos incluir la escultura mecánica del artista Paul McCarthy, *Train*, en la que se puede ver al expresidente Bush por duplicado penetrando a dos cerdos, mientras su cabeza gira persiguiendo a los espectadores por la sala gracias los dispositivos que tiene instalados en los ojos. Seguramente la lista podría continuar y también podríamos confeccionar otro registro de similar extensión de obras que pertenezcan a la lógica simbólica anteriores a la primera nómina. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo realizar un inventario del arte contemporáneo. Se pretende, por el contrario, señalar que no hay un desplazamiento, y mucho menos una absorción, más bien hay —como también sugiere Rancière, aunque con menos fuerza (cf. Rancière, 2009, p. 74)— una superposición, un entrecruzamiento, o hasta una indiscernibilidad, de ambas lógicas, que se dan a veces en un mismo artista, a veces en una misma obra.

Pensar las obras del GAC a partir de estas dos formas de combinación de lo heterogéneo es al menos problemático. Tal vez las intervenciones artísticas del colectivo

⁵⁶ Rancière menciona una serie de imágenes que se suceden en un fragmento del film: “la rosa de Carmen, un cuarteto de Beethoven, la espuma de las olas sobre la playa, evocando *Las olas* de Virginia Woolf, y el impulso sensual amoroso” (Rancière 2009, p. 74).

ponen en cuestión ciertas nociones de Rancière, o al menos dejan que se trasluzcan las limitaciones de un pensamiento francés que, sin asumirlo, se ocupa sólo de aquello que acontece en Francia o, en el mejor de los casos, en Europa occidental y Estados Unidos. Quizá sea la urgencia con la que deben responder las acciones del GAC y las de otros colectivos cercanos, la que no deja lugar al desplazamiento simbólico. Complotar aquí y ahora colectivamente contra las formas de dominación exige acciones materiales y un lenguaje claro y directo pero no por ello poco elaborado.

Pensar los lazos que unen prácticas como las del GAC, que pertenecen a “segundas generaciones” de artistas que trabajan cuestiones relativas a las dictaduras latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX, con acciones políticas y artísticas que podrían denominarse de “primeras generaciones” es por sí mismo complejo. Como también lo es utilizar para ello teorías gestadas en Europa y Estados Unidos y pensar las prácticas locales como meros “casos” o “ejemplos” que vienen a probarlas. Esta dificultad es claramente señalada en la introducción al dossier realizado por Natalia Fortuny y Jordana Blejmar “Revisiting Postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in Latin American Culture” (2013). Allí las autoras señalan que estas intervenciones artísticas y políticas de “segundas generaciones” sacan a la luz las limitaciones de conceptos como el de “postmemoria”, acuñado por la profesora rumana (e hija de sobrevivientes del Holocausto) Marianne Hirsch en 1997 para referirse a la memoria de los hijos de los desaparecidos y de otros miembros de la generación posterior a la dictadura en la región.

Postmemory describe la estructura específica de un acto de transferencia inter e intrageneracional que involucra la memoria de los hijos de víctimas de eventos traumáticos, un tipo de memoria que ella definen como mediado, indirecto, vicario, fragmentado, tardío y desplazado, vinculado al pasado no a través del recuerdo sino a través de la imaginación, y modelado por los testimonios de sobrevivientes adultos, imágenes heredadas y los discursos de los medios de comunicación con los que crecieron. (Blejmar & Fortuny, 2013)

Las autoras proponen cuatro claves para entender un conjunto de obras analizadas en el dossier (pero que podrían llevarse más allá de ese corpus) al tiempo que cuestionan esta idea de “postmemoria”. La primera de éstas versa sobre la reconfiguración de la dicotomía público-privado que se potencia por medio del uso de un tono subjetivo (aunque ficticio) y no por ello retirado de la esfera de lo político. La segunda característica está dada por una forma particular de convivencia de lo autobiográfico y lo ficcional. Ya no se trata tanto de “representar las narraciones ficcionales anteriores o por presentarlas en autobiografías” como de “mezclar el testimonio y la ficción y encubrir tanto como

exponer la identidad y la vida de sus autores” (Blejmar & Fortuny, 2013). Una tercera clave reside en la naturaleza interdisciplinaria estas obras dada por el uso de música, fotografías, textos y cine a través del collage, del montaje, la fragmentación y los anacronismos visuales. Por último, la cuarta de ellas está dada por una “memoria lúdica” del pasado. Se trata de una forma de recuerdo desacralizada y no solemne que posibilitan acercamientos y discusiones sobre el pasado antes vedadas.

Es interesante cómo, partiendo de un corpus diferente al que se trabaja en esta tesis,⁵⁷ las autoras logran sintetizar estas cuatro características que bien podrían utilizarse como una forma de aproximación a las cuatro intervenciones del GAC aquí en juego. De hecho, y aunque desordenadamente, es lo que se hace. La cuestión de la reconfiguración de la dicotomía entre lo público y lo privado está muy presente en este capítulo no sólo en lo que hace a la celebración donde ha sido mencionada explícitamente sino también en todo lo que gira en torno a los escraches. Justamente esta práctica desestabiliza cualquier frontera rígida que separe lo público de lo privado. Dictadores o cómplices de éstos que se hallan escondidos en sus domicilios son señalados, al igual que lo son apropiadores que bajo el sentido común de los noventa podían ser en la esfera íntima buenos padres, o buenos vecinos etc. También el elemento lúdico es parte de cualquier celebración y, a su vez, está muy presente en *Invasión*, la intervención que se abordara en el próximo capítulo. De igual modo, surge de lo hasta aquí dicho (y de lo que sigue) el uso de distintas disciplinas, medios y técnicas.

⁵⁷ En el dossier coordinado por Fortuny y Blejmar, se trabaja con *Mi vida después de* Lola Arias, *Los topos* de Felix Bruzzone, *Infancia clandestina* de Benjamin Ávila, un conjunto de fotografías familiares de generaciones postdictatoriales, una serie de novelas contemporáneas brasileñas, entre otros.

CAPÍTULO II: INVASIÓN. O SOBRE SITUACIONES, ENCUENTROS, CONTRA-ESPACIOS Y PROMESAS DE FELICIDAD

Invasión (2011) fue una acción del GAC que se coronó la tarde del 19 de diciembre de 2001, justo un rato antes de que el país estallara.⁵⁸ Esta intervención urbana tuvo dos momentos o etapas.

Acto primero: varias cuadras del corazón financiero de la ciudad amanecieron con calcos pegados sobre afiches publicitarios, marquesinas, vidrieras de bancos que equiparaban el código militar al empresarial. Las imágenes adheridas eran blancas y rojas, como un blanco de tiro. En el centro tenían un tanque, un misil o un soldado. El tanque aplasta, invade, arrasa y avanza sin tregua tal como lo hacen las multinacionales. El misil, denunciaba el GAC en las intervenciones gráficas, evoca la informática y los medios de comunicación de masas que forman opinión y hacen que se confunda el ser con el tener. El soldado, por su lado, es el encargado de vigilar y disuadir por medio de la fuerza. El genocidio económico —es decir, el corrimiento del estado que permite el enriquecimiento desmedido de algunos pocos y el sometimiento del pueblo a condiciones de existencia que acarrearán su destrucción física, psíquica y moral y la pérdida de identidad cultural— es también una guerra, las imágenes pegadas intentaron, con cierta crudeza, develarlo y denunciarlo.

Acto segundo (tuvo lugar un rato antes de que el presidente De la Rúa decretase el estado de sitio): durante algunos minutos llovieron 10.000 soldaditos de juguete que bajaban del cielo en paracaídas de polietileno. El hecho ocurrió, no casualmente, en la misma zona que había sido intervenida con calcos. Las personas que transitaban la zona quedaban detenidas mirando el cielo y sin entender demasiado qué estaba pasando.⁵⁹ El tiempo y el espacio normal de los oficinistas, cadetes, taxistas, colectiveros y transeúntes

⁵⁸ En la introducción de este trabajo se ha abordado con mayor precisión este momento histórico, sus causas y sus consecuencias.

⁵⁹ El microcentro porteño no sólo es el centro financiero y gubernamental de la Ciudad de Buenos Aires, sino que en términos geopolíticos ha sido el epicentro de las grandes manifestaciones populares y de muchos de los acontecimientos más relevantes del país. Particularmente, la Plaza de Mayo ha sido, sin duda, el principal escenario político a nivel nacional, desde la época colonial hasta nuestros días. Lo dicho puede resumirse con palabras de Horacio González: “cuando hablamos de Plaza de Mayo, de pueblo, de nación, estamos hablando de un discurso que ha sido quebrado como espacio de recepción de grandes movilizaciones. Son escenificaciones sobre el poder que restituyen la idea de unidad visible del poder pero hacen de los símbolos una cuestión disciplinaria a descifrar” (H. González 2002, p. 49).

en general quedó suspendido. ¿Por qué caen soldados? ¿Qué hacemos con ellos? ¿Aceptamos el juego? ¿Tan sólo observamos el diluvio? ¿Los juntamos y los volvemos a tirar? ¿O salimos corriendo con ellos? Mientras tanto, la gente se acercaba a la Plaza de Mayo. El helicóptero estaba próximo a despegar y De la Rúa a no volver más.

Por lo demás, invasión es un nombre, un sustantivo que no pasa inadvertido y que configura un conjunto extenso de referencias. Una invasión es una acción militar de considerable magnitud que consiste en la entrada de las fuerzas armadas de una entidad geopolítica en el territorio controlado por otra entidad semejante, con el objetivo de conquistar el territorio o cambiar el gobierno establecido. Por definición, una invasión es un ataque llevado a cabo por fuerzas externas. Las rebeliones, por tanto, quedan por fuera de este concepto. Pero las invasiones suscitan resistencia. Así se ve en *Invasión* (1969), un *film* de Hugo Santiago rodado en los últimos años de la dictadura de Onganía y que fue prohibido, proscripto y robado durante el último gobierno de facto.⁶⁰ La historia que éste narra transcurre en el año 1957 (misma época que la dictadura de Aramburu) en Aquilea, una ciudad imaginaria, carente de libertad, cuyos espacios pueden identificarse, por momentos, con calles o lugares de Buenos Aires. Ante una inminente amenaza de invasión un grupo, del que se desconoce su ideología, resiste y ejecuta un asalto fallido a la mansión donde se esconde el aparato de transmisión que lleva a cabo la invasión silenciosa. En *Cabecita negra* (1962), un cuento de Germán Rozenmacher, también hay una invasión. Allí una mujer que “aullaba a todo lo que daba como una perra salvaje y pedía socorro sin palabras” y su hermano, un hombre vestido de policía, ocupan el departamento de Lanari —el protagonista, hijo de inmigrantes europeos, devenido pequeño burgués— para quien los invasores eran semejantes a “los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso”. El policía golpeó fuertemente a Lanari en su propia casa, acusándolo de haber arruinado a su hermana. También en “Casa tomada” de Cortazar hay una invasión de un murmullo externo que obliga a dos hermanos, propietarios de la casa, a replegarse en un espacio que se va achicando a lo largo del cuento. Más cerca de la fecha de la intervención de GAC, “Invasión silenciosa” es el título de un artículo periodístico en el que se aborda la cuestión de la inmigración con fuertes afirmaciones xenofóbicas, racistas y clasistas que fue publicado en abril de 2000 como nota de tapa en la revista *La primera* editada por el

⁶⁰ En 1978 tuvo lugar el robo de las bobinas originales del *film* de los laboratorios Alex de Buenos Aires lo que originó la desaparición completa de la obra. Recién en el año 2004 se localizó una copia en 35 mm que permitió la recuperación del largometraje.

empresario Daniel Hadad. El listado de referencias que nutren al término “invasión” es, sin duda, más extenso. Sin embargo, estas cuatro señaladas permiten delinear un boceto de este horizonte de sentidos.

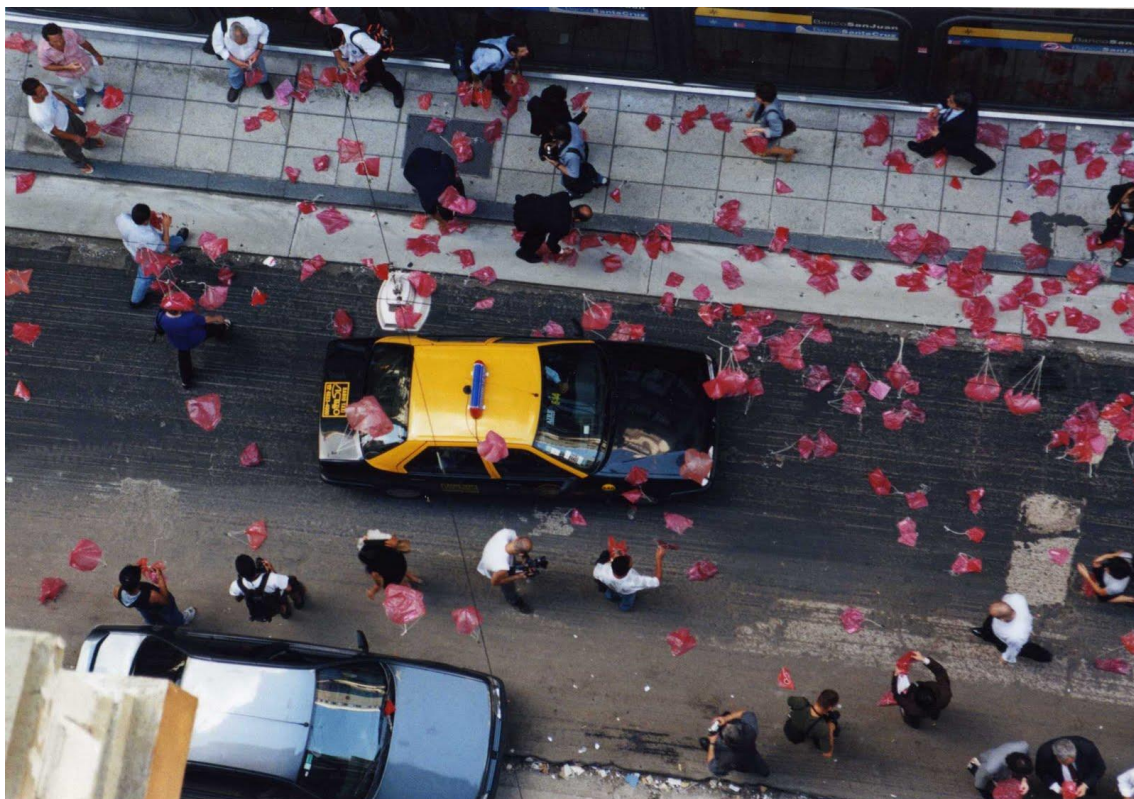


Ilustración 5: GAC, Invasión (2001).
Buenos Aires, Registro fotográfico de la acción.

Así como en el capítulo anterior la conjunción entre *Aquí viven genocidas* y algunas ideas permitió pensar los vínculos entre arte, política, justicia y memoria, en el presente se parte de *Invasión* para reflexionar acerca de prácticas artísticas y políticas cuya forma militante consiste en la construcción de situaciones y encuentros y en promesas de felicidad. Para ello se marcan las continuidades y las rupturas con un conjunto de legados artísticos: el situacionismo, la estética relacional y el *site specific*.

Las artistas constructoras de situaciones: el legado situacionista

La referencia al situacionismo como última vanguardia es un lugar común frecuente. Filósofos, historiadores y teóricos del arte, críticos, artistas y también militantes políticos, han convertido este movimiento en un mito, corriendo quizá el riesgo de hacer ellos mismos una recuperación fetichizada, que deje sin efecto su potencial crítico. Retomando algunas de las ideas ya esbozadas, es posible señalar que en dicho

caso la capacidad disensual para reconfigurar lo sensible desaparecería y el arte dejaría de ser promesa de comunidad, es decir, un espacio separado con modos de sentir, ver y decir diferentes.

Mediante diversas apropiaciones, las prácticas situacionistas persisten en el presente de modo profuso, al menos si pensamos estrictamente en un arte de “situaciones construidas”.⁶¹ Esta profusión no conlleva necesariamente la aniquilación del potencial crítico, aunque éste sólo parece tener lugar intermitente y esporádicamente. Como dijimos, Rancière señala que la política es pura excepcionalidad. Del mismo modo, el arte crítico —y no sólo las prácticas que en el presente recuperan la situación construida, sino en general— irrumpe y luego es fagocitado. El disenso deviene consenso.⁶²

En el primer número de *Internationale Situationniste* (1958), los miembros de la organización de artistas e intelectuales revolucionarios homónima —en cuyas filas estaba Guy Debord— definen al situacionista como aquel que practica la construcción de situaciones. Es decir, aquel artífice de momentos de la vida, “construido[s] concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Debord, 2008, p. 159).

Podría pensarse que las acciones del GAC encuentran cierto antecedente en el situacionismo. Pues, es posible encontrar allí una *praxis* que articula arte y política. Clara prueba de esta filiación es el lazo que une a los mapeos del GAC, de los que nos hemos ocupado largamente en el capítulo precedente, con las psicogeografías situacionistas. Estas últimas son definidas como un estudio del medio geográfico realizado a partir de lenguajes artísticos que toma especialmente en cuenta el comportamiento afectivo de los habitantes de una determinada área. En el artículo de 1955 titulado “Introducción a la Crítica de la Geografía Urbana”, Debord señala que el término psicogeografía “podría establecer para sí el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos” (Debord, 1955). Mapas atentos a los aspectos psicogeográficos de un

⁶¹ Sobre esta cuestión puede consultarse *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* compilado por Paula Fleisner y Guadalupe Lucero (2014).

⁶² Cabe preguntar si las prácticas del GAC conservan en el presente su potencial crítico. Considero que éste no está intacto. Más allá del riesgo fagocitador de la institución arte —que ha conseguido que en los museos se haga fila para ver el mingitorio de Duchamp, se exhiban las pinturas industriales de Giuseppe Pinot-Gallizio o que se paguen importantes cifras de dinero para decorar casas burguesas con obras en las que Berni retrató a Juanito Laguna—, mucho parece tener que ver la coyuntura. Esta cuestión es abordada en el capítulo tres del presente trabajo.

espacio urbano son aquellos que dividen a una ciudad en zonas diferenciadas según sus atmósferas psíquicas pero procurando siempre sublevarse a las cartografías turísticas o a todas aquellas que asimilan los barrios aristócratas a lo agradable y las zonas pobres a la tristeza.

A su vez, el situacionismo se encuentra vinculado al mayo del 68, una época que estuvo marcada por un ímpetu rupturista igual que al momento histórico en que se realiza *Invasión del GAC*, aunque esto, claro, no hace que dichos hitos históricos sean análogos. Si bien el Mayo del '68 fue iniciado por estudiantes, luego se unieron grupos de obreros industriales, sindicatos y el Partido Comunista Francés, dando lugar no sólo a la mayor revuelta estudiantil, sino también a la mayor huelga general de la historia de Francia. Algunos antecedentes de una y otra insurrección no parecen haber sido tan disímiles. En Francia, tras una década de prosperidad económica, comenzaron a manifestarse los primeros síntomas de una crisis: aumento de la tasa de desempleo con mayor afectación a los jóvenes, deterioro en los salarios y en las condiciones de trabajo, crecimiento de los asentamientos en los márgenes de las ciudades, entre otros. A su vez, desde 1961 tuvieron lugar distintas huelgas y ocupaciones de fábricas, más o menos espontáneas y en contra de los acuerdos de la burocracia sindical. Ante estos sucesos, se convocó una huelga general que congregó a una multitud en las calles, mientras que 9 millones de trabajadores en toda Francia se adhirieron al paro. Poco a poco la huelga se fue extendiendo y paralizando la mayor parte de la Francia industrial. Las protestas en su mayoría cesaron con el llamado a elecciones anticipadas (cf. Ross, 2008).

Más allá de esta reconstrucción, debemos aceptar que otras lecturas sobre las condiciones del Mayo francés son posibles y que resulta difícil no entrar en grandes polémicas, mucho más si se lo compara con la insurrección del 2001 argentino.

El Mayo del 68 es un hito que parece estar presente en el imaginario del GAC y así se ve en el grafiti que escribieron en el monumento a Julio Argentino Roca ubicado en la Ciudad de Buenos Aires en el año 2003: *es mejor un MAYO FRANCÉS que un "JULIO ARGENTINO"*. La frase fue ideada por Mariana Corral y se reprodujo también en *Liquidación por cierre*, la muestra retrospectiva de la que ya se habló en el capítulo anterior.



Ilustración 6: GAC, *Es mejor un mayo francés que un "Julio Argentino"* (2003).
Grafiti realizado en el contexto de las intervenciones llevadas a cabo en el monumento a Julio Argentino Roca
juntamente con la Comisión Antimonumento a Julio Argentino Roca, Ciudad de Buenos Aires.



Ilustración 7: GAC, *Es mejor un mayo francés que un "Julio Argentino"* (2017)
Fotografía de la muestra *Liquidación por cierre*, Parque de la Memoria, Ciudad de Buenos Aires.

Por supuesto, es necesario al menos mencionar que existen grandes distancias que separan aquel mayo francés de las múltiples inconformidades trans-clasistas (de desocupados a ahorristas) que signaron la crisis local. Algunas diferencias no pueden ser dejadas de lado: la cuestión del neoliberalismo, la consolidación o no del proyecto ilustrado en Europa y Latinoamérica, el lugar del estado-nación en cada caso.

Sin embargo, por momentos se tuvo la sensación contraria. Al respecto, en el año 2004 Lewkowicz escribía:

En algún momento intuimos que Diciembre de 2001 era nuestro Mayo del '68. Comprendo ahora que precisamente nuestro Diciembre cierra el ciclo antiestatal de nuestro Mayo: en Mayo del '68 surgen la subjetividad y el pensamiento antiestatales, luego llamados posmodernidad; en Diciembre surge el pensamiento postestatal. [...] Es cierto que el agotamiento del Estado-nación viene de antes. Pero la declaración subjetiva de la consigna [*que se vayan todos, que no quede ni uno sólo*] configura ese desfondamiento de otro modo. *Que se vayan todos* abre a la posibilidad, y luego a la necesidad, de pensar sin Estado. (Lewkowicz, 2004, pp. 9–10)

Catorce años después, kirchnerismo y macrismo mediante, es posible reflexionar una vez más acerca de este “pensamiento sin Estado”, de esta contingencia del pensamiento (y no del Estado) de la que habla el autor y que señala como punto que une al mayo francés con el diciembre argentino. Sin embargo, dado los objetivos que persigue esta tesis, parece necesario dejar esta indagación aquí más allá de no poder llegar a una conclusión al respecto.⁶³ En todo caso, en lo que sigue interesa pensar el vínculo que une al GAC con las prácticas situacionistas a partir de un análisis de algunos procedimientos.

El GAC comienza a intervenir treinta años después de la disolución de la Internacional Situacionista, luego de la caída del muro de Berlín y en Argentina. Sin embargo, podría por la idea de no representar en un lienzo, en un mármol o, en el mejor de los casos, en una pared —al modo de los muralistas mexicanos—. Además de compartir una concepción crítica sobre la “institución arte” y cierta indiferencia ante la legitimidad que ésta otorga, lo que los situacionistas y el GAC intentan es crear situaciones. Se vislumbra también, al igual que en otras formas de arte político o de políticas artísticas, un intento de derribar de la escisión de las disciplinas artísticas. Richard, refiriéndose a la Escena de Avanzada chilena pero con palabras que también permiten pensar tanto las prácticas situacionistas como las del GAC, dice que:

⁶³ En el capítulo cuatro del presente trabajo se retoma, en parte, este problema. Pues, como se anticipó en la introducción, se aborda la cuestión del Estado, se plantean los límites de algunas de las teorías gestadas en Europa sobre éste y se reflexiona acerca de la creación artística/política del GAC en torno a su vínculo con esta institución.

una de las principales características [...] fue su voluntad de desestructurar los marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas con que el orden excluyente de la tradición canónica intenta recluir el trabajo creativo en el interior de las estrechas fronteras de especialización artística y académica que lo desvinculan del campo de fuerzas y conflictos de la exterioridad social. (Richard, 2013, p. 16)⁶⁴

Las prácticas y acciones artísticas del GAC son fundamentalmente creaciones de acontecimientos, de situaciones disruptivas. *Invasión*, la “máquina sensible” que se intenta poner a funcionar en este capítulo, es un ejemplo que recorre estas sendas. Las calcomanías pegadas se hacen visibles en el centro financiero de la ciudad, se colocan sobre los carteles de las empresas, sobre sus logotipos, sobre sus insignias, irrumpiendo “en las estructuras pulcras vidriadas e iluminadas de los entes y agentes de ese capital global” (Carras, 2009, p. 123). A su vez, los soldaditos de juguete que bajan del cielo en paracaídas, construyen un “ambiente momentáneo de la vida”⁶⁵ que tiende a un urbanismo unitario.



Ilustración 8; GAC, *Invasión* (2001).
Calcomanías especialmente diseñadas para la acción.

⁶⁴ Nótese que esta idea que Richard propone para pensar la Escena Avanzada podría referir a muchos otros movimientos políticos-artísticos además del situacionismo y del GAC, ambos mencionados en el cuerpo del texto. En este sentido, es posible encontrar esta cuestión en el Tucumán Arde, en el Siluetazo, en Etcétera, en la Internacional Errorista y en muchas otras direcciones.

⁶⁵ La expresión es de Debord (cf. Debord, 1999 pp. 106-107)

Debord sostiene que “el urbanismo unitario se define en primer lugar por el uso del conjunto de las artes y las técnicas como medios que concurren en una composición integral del medio” (Debord, 1999, p. 215). *Invasión* es una propuesta de juego —no competitivo, por supuesto—,⁶⁶ cuyo objetivo podríamos quizá definir en términos situacionistas como un intento por ampliar la parte “no mediocre de la vida y la mayor disminución posible del tiempo muerto” (Debord, 1999, p. 217). La marcha descendente de los soldaditos desde las alturas desata reacciones imprevisibles que imponen un paréntesis en las vidas que, según Debord, acumulan situaciones fortuitas indiferenciadas y carentes de brillo. Las posibilidades que se abren se sustentan en un uso del arte que se contrapone a aquel que, atravesado por la noción de espectáculo,⁶⁷ coarta la intervención.

La situación se hace para ser vivida por sus constructores. El papel del “público”, que si no pasivo sólo es de figurante, ha de disminuir siempre, a medida que aumente la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo de este término, vividores. (Debord, 1999, p. 218)

Con la situación construida por el GAC, las y los transeúntes del microcentro porteño devienen “vividores” de un juego poético entre objetos poéticos. Aunque quizá esta acción no llegue tan lejos como la producción de sentimientos inexistentes hasta la fecha, tal como Debord anhela y como, podríamos suponer, tampoco sucedía en la sociedad burguesa francesa a la que los situacionistas buscaban azucar con sus situaciones construidas. En cambio, sí parecería ser fuente de pequeños temblores en las coordenadas de lo rutinario que quizá consiguen la apertura modesta de ciertas grietas. *Invasión* reconfigura un microterritorio al convertirlo en un espacio dentro de la ciudad en el que se instaura un juego. Esta ocupación de la ciudad y de sus dinámicas espacio-temporales se relaciona, según entiende Richard, con la espacialización de la obra, dada por el pasaje del formato-cuadro al soporte paisaje (Richard, 2013, p. 17).⁶⁸

⁶⁶ Justamente la noción de juego competitivo es puesta en cuestión por las artistas en el *Juego de la silla*. Realizada el 26 de septiembre de 2000, en el marco del día de acción global contra la cumbre del G-7 en Europa, esta performance abordaba la cuestión del desempleo, la competencia y la precariedad laboral como consecuencia. En el contexto de un concurso televisivo simulado, un conjunto de desocupados competía por un único premio, un empleo precario.

⁶⁷ Si bien nos detendremos sobre este concepto un poco más adelante en este mismo capítulo, es posible señalar que el “espectáculo” está dado por el “advenimiento de una nueva modalidad de disponer lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una separación fetichizada del mundo de índole tecnoestética” (Ferrer, 2008, p. 10). La propaganda, el montaje y el diseño de imágenes, es el aparato ideológico de un estado capitalista que se ha reinventado y busca instituir un nuevo modo de dominación. Por tanto, el espectáculo instaura la actual etapa del capitalismo que consiste en la “colonización total de la vida social por los resultados acumulados de la economía [que] conduce a un deslizamiento generalizado del tener en parecer” (Debord, 2008, párr. 17).

⁶⁸ Profundizaremos esta cuestión en el apartado de este mismo capítulo titulado *La acción en el sitio y el tiempo específico*.

A su vez, que la situación necesite ser vivida por sus constructores pone en evidencia una práctica artística que está realizándose y no la exhibición de obra terminada. Esta intervención urbana del GAC, que sólo es puesta en marcha por las artistas, está atravesada por una apertura de posibilidades que garantiza su carácter de inacabada al tiempo que posibilita su irrupción en el imperio de lo mismo para desarticular la distribución hegemónica de espacios y roles.

El uso situacionista del arte, partiendo de medios y técnicas pertenecientes al estadio capitalista, busca intervenir en la sociedad del espectáculo que regula la circulación de los cuerpos y las ideas. En un lenguaje propiamente situacionista, debemos hablar de *détournement* (tergiversación), es decir, de la utilización de manifestaciones culturales conocidas para transmitir nuevos mensajes que son ajenos a los soportes originales.

La tergiversación parece ser también una de las metodologías preferidas por el GAC. La referencia aquí a los carteles viales del GAC parece ser obligada. Se trata de una acción que claramente lleva el sello del grupo, pero que se emparenta con la noción de *détournement*. Como ya se explicó, ésta consiste en intercambiar los carteles viales de un barrio por señales que, tomando la tipografía, los colores y las formas de los habituales, advierten cuestiones presentes en la topografía pero invisibilizadas.



Ilustración 9: GAC, *Carteles urbanos* (1999-2003).
Izquierda: escrache a Norberto Atilio Blanco, médico apropiador. 4 de septiembre de 1999.
Derecha: escrache a la Fuerza Aérea en Morón. 19 de abril de 2003.

En igual sintonía se encuentran las fotocopias troqueladas pegadas en los postes con papелitos para arrancar, como los que habitualmente encontramos con la leyenda “clases de apoyo en matemática, física y química” seguida de un dato para contactarse. Éstos, si bien en su aspecto eran muy similares, tenían consignado el nombre y apellido de un torturador, su dirección y un número de teléfono. Podría pensarse estas tácticas de los

grupos activistas como formas de camuflaje, que subvierten sutilmente una forma naturalizada: pensando llevarse el teléfono de una prostituta, por ejemplo, un tipo se lleva el de un torturador. El camuflaje es una táctica camaleónica para sobrevivir.

La falsificación, la tergiversación, el disfraz. La parodia, la ironía, etc. Formas de apropiación de discursos culturalmente dominantes para lograr su inversión conceptual. A muchas de estas prácticas se las conoce como guerrilla de la comunicación, y han sido estudiadas y clasificadas tanto por teóricos como por activistas del campo del arte, la política y la comunicación. (Carras, 2009, p. 180)

En la primera fase de *Invasión* se pegaron calcomanías, un soporte típico de la publicidad, en las que se re-significó ciertos valores culturales asociados a la guerra. No se trató de una referencia textual, sino de un acto subversivo ya que procuró desestabilizar los significados, interpretaciones e implicancias habituales. Como se señaló, al equiparar guerra y capitalismo se puso en evidencia el *modus operandi* del genocidio económico. Para Debord, el arte “puede también alterar el significado [...], abandonando a los imbéciles la preservación esclavizadora de la 'cita'” (Debord & Wolman, 1998).

Existen dos tipos de tergiversaciones, las menores y las fraudulentas. La primera de ellas toma un elemento secundario y lo pone en un nuevo contexto en el que se producen nuevos significados. La segunda, en cambio, está dada por la distorsión de un elemento relevante.

Sin la mediación de metáforas elaboradas, el mensaje de las calcomanías era tan contundente como simple, ideal para aquel a quien estaba dirigido, es decir, cualquier transeúnte que recorriera el microcentro sin tiempo para detenerse: el capitalismo está armado y nos ataca. Tan literal y contundente como eso.

Las distorsiones introducidas en los elementos tergiversados deben ser tan simples como sea posible, ya que la fuerza principal de una tergiversación está en la afinidad directa con la conciencia o en la vaga recreación de los contextos originales de los elementos. (Debord & Wolman, 1998)

Los soldaditos que cayeron del cielo forman parte del universo infantil masculino. Son pequeños dispositivos que invaden las infancias de niños, cuyo género es construido en concordancia con el valor de la *valentía para matar al enemigo*. Las chicas del GAC arrebataron estos pedacitos de plástico —que en algún momento supieron ser de plomo, como las balas que matan— y los pusieron a disposición de quienes por azar transitaron las calles del microcentro, en el instante de la intervención, ese 19 de diciembre.

Si la tergiversación se extendiera a las realizaciones urbanísticas, poca gente quedaría excluida de la reconstrucción exacta de un barrio entero de una ciudad en otra. La vida nunca puede ser demasiado caótica: a su nivel las tergiversaciones podrían hacerla realmente hermosa. (Debord & Wolman, 1998)

El encuentro, una promesa de felicidad

“Hacer hermosa la vida”, quizá sólo de eso se trate. La política y el arte, indiscerniblemente unidos, parecen ser el camino. Permítaseme arriesgar que la caída libre de los soldaditos es bella, como también lo es el juego que desata. Los registros de la acción dejan ver que con o sin interrogantes todos los presentes, artistas y espectadores —si es que esa distinción puede hacerse—, se divierten construyendo un momento irrepetible.

No se trata de la belleza propuesta por el ejercicio neutro de fruición presente en las caracterizaciones modernas del gusto, pues esta belleza es, por así decir, disruptiva. En *La genealogía de la moral*, Nietzsche opone la sentencia kantiana según la cual “es bello lo que agrada sin interés alguno” a la expresada por Stendhal para quien lo bello resulta ser una promesa de felicidad. La tesis de Kant, coherente con una reflexión estética que se centra únicamente en el espectador, resulta ridícula para Nietzsche pero no para la mayoría de los estetas, de quienes él se burla aduciendo que se dejan seducir por la ingenuidad que porta el autor de *La crítica del juicio*, propia de un “cura de aldea” (cf. Nietzsche, 2008, p. 121). Kant, como cualquier otro filósofo que busque la calma y la estabilidad, podría jamás sentirse sexualmente atraído por una estatua esculpida por él mismo, cual Pigmalión.⁶⁹

Esta idea es luego retomada por Adorno para quien el arte es una promesa de felicidad, promesa que sólo puede ser cumplida por la política al costo de deformarla o conservada intacta por el arte pero quebrándola (cf. Schwarzböck, 2008, pp. 189–190). Un “arte bello” es aquel que procura la transformación social y no aquel que se hincina ante la industria cultural y deviene cómplice de la barbarie. De este modo, la belleza es entendida por Adorno como eminentemente política (cf. Fernández Vega, 2007, p. 167). En su análisis de la cuestión, Fernández Vega reconoce que, si bien esa promesa resulta hoy excesiva, y hasta parece desvanecerse, “el arte podría intentar, al menos, convertirse en lo contrario de la infelicidad” (Fernández Vega, 2007, p. 10) para enfrentar “la

⁶⁹ En rigor, en el párrafo citado Nietzsche no está discutiendo con Kant, a quien le concede haber intentado equiparar los predicados de lo bello con “los predicados que constituyen la honra del conocimiento: impersonalidad y validez universal” (Nietzsche, 1996, p.120) pensando que lo hacía en honor al arte, sino con la “liberación de la voluntad” del ascetismo schopenhaueriano que se nutre de la teoría del desinterés kantiano.

desdicha que el arte de nuestros días suele congelar en mercancías o ahogar en pura euforia personal” (Fernández Vega, 2007, p. 12).

Pienso que la belleza que *Invasión* intenta instaurar se acerca a una promesa de felicidad o alegría que, en su carácter de incumplida, muestra su potencia disensual-reconfiguradora: adelanto de una felicidad por venir si enfrentamos el consenso neoliberal que nos aliena. La situación constituye un paréntesis o una grieta en el medio de la ciudad o tal vez una pequeña réplica anticipada de un porvenir posible.⁷⁰

Las acciones del GAC son también un intento constante por promover la lógica del encuentro, por construir situaciones que tiendan a la socialización con y entre la/el otra/o. Los escraches crean momentos en los que los militantes y los habitantes de un barrio interactúan. En este sentido, el hecho de hacer visible a un genocida, por más importante que sea, se torna secundario con respecto al nuevo tipo de vínculo que quiere establecerse entre militantes y vecinos.



Ilustración 10: GAC, *Invasión* (2001).
Intervención sobre publicidad de cigarrillos.

La segunda fase de *Invasión* también desató múltiples encuentros entre los transeúntes. Luego fue seguida por una reunión mayor en la Plaza de Mayo y en las zonas

⁷⁰ Esta felicidad puede ponerse en relación con lo desarrollado en torno al carácter celebratorio de los escraches *Aquí viven genocidas* en el primer capítulo.

aledañas —del que las integrantes del GAC también fueron parte—, que terminó por revocar definitivamente el mandato del ex presidente Fernando de la Rúa o al menos contribuyó con ello. La unión de las voces y los cuerpos hicieron historia ocupando el espacio y reconfigurándolo. Horacio González relata, en primera persona, este encuentro del siguiente modo:

Fui a la vereda, estuve un rato y no sabía qué hacer, ya éramos varios. Fui a la esquina, ya éramos muchos más y fuimos para la plaza. Eran escalones o planos de conciencia medidos en metros de calle. Nadie podía decir “yo inicié esto”, y en el bar Británico, días después, se discutía: “yo te vi a vos y empecé”. Fue una cadena casi sin origen. (H. González, 2002, p. 48)

Al decir de Guy Debord “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2008, párr. 4). Se trata de un tipo específico de relación en la que el vínculo deviene mera apariencia. En las sociedades con condiciones modernas de producción existe una gran acumulación de espectáculos. Éstos son entendidos por Debord como el movimiento autónomo de lo no viviente. De este modo, aquello que era experimentado directamente se convierte en una representación inerte que se establece como la sociedad misma, en tanto que constituye la forma presente de la vida social dominante.

El espectáculo, que nace con la ciudad moderna y con la necesidad de construir una identidad que cohesione a las poblaciones, es instituido por el modo de producción, del que es, al mismo tiempo, instituyente. Es decir, es resultado y proyecto. El lazo que une a los espectadores está dado por la separación. El espectáculo agrupa lo separado, pero sólo lo enlaza en tanto que separado. En este sentido, Debord afirma que la separación forma parte de la unidad del mundo. El mundo real, o mundo sensible, es reemplazado por imágenes y éstas a su vez se transforman en seres reales.

El resultado de ello es una pseudo-comunidad, que podría expresarse en palabras de Rancière con la noción de *democracia consensual*. Se trata de un régimen determinado de lo sensible, opuesto a la política, en el que todo se ve y en el que las partes se cuentan enteramente. Si el espectáculo agrupa lo separado, no hay allí un escenario de lo común, sólo hay individualidades contabilizables. Rige entonces un sistema de policía que modera la agregación de lo separado y distribuye los lugares y las funciones.

En este sentido, podemos pensar el mapa del nuevo mundo, el del capitalismo de la segunda parte del siglo XX y que se extiende hasta nuestros días, mediante la comunión de estos dos conceptos: consenso y espectáculo. Por su lado, Debord señala que el

espectáculo, la producción principal de la sociedad actual, “es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que —en última instancia— no expresa sino su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de ese sueño” (Debord, 2008, párr. 21). Éste —agrega el autor un poco más adelante— “es el discurso ininterrumpido del orden actual sobre sí mismo, su monólogo elogioso” (Debord, 2008, párr. 24). De este modo, podemos encontrar aquí dos pensamientos complementarios. El espectáculo, en sentido debordiano, se opone al litigio que funda la política y de esta manera consolida la democracia consensual, en términos de Rancière. Ambos, el espectáculo y el consenso pueden traducirse como modos de la despolitización.

El urbanismo, afirma Debord en la *Sociedad del espectáculo*, cumple un rol fundamental en lo que hace al control de la agregación de los átomos. “La integración en el sistema debe recuperar a los individuos en tanto que individuos *aislados en conjunto*: tanto las fábricas como las casas de cultura, los pueblos de veraneo, como “las grandes urbanizaciones” están especialmente organizadas para los fines de esta pseudo-colectividad que acompaña también al individuo aislado en la *célula familiar*” (Debord, 2008, párr. 172). En rigor, son espacios instituidos en los que existe un orden de los cuerpos que refleja divisiones entre los modos del hacer, del ser y del decir, como así también en los modos de vincularse.

El proyecto de la cultura espectacular es el de la sociedad sin comunidad. El capitalismo desarrollado, denuncia Debord, finge integrar al trabajador parcelario como miembro del grupo de los seres incluidos. Sin embargo, la sociedad del espectáculo debe ser entendida como “una organización sistemática de la aniquilación de la facultad de encuentro y como su reemplazamiento por un hecho *social alucinatorio*” (Debord, 2008, párr. 217). La sociedad de los seres cuantificables es la sociedad sin comunidad en la que la disgregación ha triunfado. Allí no hay prójimo ni empatía posible, pues “nadie puede ser reconocido por los demás”. Reina de esta manera una atomización de las personas que devienen en consumidoras aisladas y tienen toda comunicación vedada. “La vida cotidiana se hace así vida privada, dominio de la separación y del espectáculo” (Debord, 1999, p. 190).

La práctica situacionista intenta revertir la pérdida de la facultad de encuentro interviniendo en la sociedad espectacular y haciéndola temblar. En la conferencia pronunciada en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas de París titulada “Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana”, Debord reconoce la

imposibilidad de generar formas superiores de comunicación a la que se enfrentan tanto los movimientos artísticos de vanguardia como los partidos políticos revolucionarios tradicionales. El actual cuestionamiento estético, dice el autor, debe ser superado a partir de “la gestión de nuevas configuraciones de la vida cotidiana, la creación libre de acontecimientos” (Debord, 1999, p. 190).

Debord es consciente de la insuficiencia de estas prácticas artísticas para terminar con la sociedad de clases y la segregación que rige en ella. Sin embargo, éste es —según señala— tan sólo un comienzo del que no se puede esperar mucho hasta que las masas despierten.

En este mismo comienzo se inscriben, a mi juicio, muchas de las prácticas y acciones del GAC. *Invasión*, por ejemplo, construyó —a partir del juego— una situación que generó encuentros entre personas con ocupaciones y deseos diversos en un espacio público, que parecía ser usurpado por la lógica de lo privado, y en un tiempo de conmoción.

El momento construido llevó a los transeúntes a ocupar el territorio, a estar con los otros. Irrumpir en el espacio público y generar encuentros es, antes que nada, una cuestión política y mucho más en el 2001.

Transitábamos un contexto negador, poco permeable a la crítica práctica de los modos de representación de lo público entonces existente; mientras se extendían subjetividades formateadas por el poder y formas de vida “exitistas” que se propagaban acordes al modelo económico y político neoliberal. (Carras, 2009, p. 214)

Aquellos vividores de la intervención urbana fueron sus protagonistas. En el capitalismo avanzado es el mercado quien gesta la subjetividad dominante a partir de la instauración de hábitos de consumo y la creación de formas de pensamiento, valores y sociabilidad acordes. Algunas prácticas artísticas abogan por la creación de un nuevo protagonista social. No se trata de la constitución de un “nuevo sujeto” opuesto al “sujeto de mercado” o de la restauración de un “sujeto originario”, sino más bien de un ser de carácter excentrado, múltiple y situado.

Si bien es posible rastrear otras acciones artísticas, en países centrales y periféricos, que procuraron también crear un espectador diferente o, mejor dicho, que —desde un lugar que podríamos llamar modesto, micro o postutópico, como lo hace Rancière— intentaron construir formas de subjetividad múltiples y situadas, lo cierto es que el espacio y el tiempo en el que se emplazó *Invasión* supone cuestiones particulares. Tomando la hipótesis del Colectivo Situaciones, puede afirmarse que el 19 y el 20 de diciembre y los

días de escraches, asambleas y manifestaciones que siguieron a esas fechas, tuvo lugar una insurrección sin sujeto y, por tanto, sin autor (cf. Colectivo Situaciones, 2002, p. 33).

La ciudad de Buenos Aires quedó redibujada. El centro financiero quedó destruido. O, tal vez, reconstruido por nuevos flujos humanos, por nuevas formas de habitar y comprender el sentido de las vidrieras y los bancos. (Colectivo Situaciones, 2002, pp. 35–36)

Es en este complejo contexto social y político en el que llovieron soldaditos de juguete minutos antes de que soldaditos, ya no de goma sino miembros de los aparatos represivos del estado, hicieran diluviar las balas que asesinaron a 39 personas.

Las artistas hacedoras de vínculos

Desde la década del noventa algunas incursiones artísticas intentan recomponer aquello que Debord llamó *la facultad de encuentro*. Me refiero al arte relacional, mentado por Nicolas Bourriaud. Para éste la obra, en tanto que objeto, cede y da lugar a un arte como experiencia que intenta crear y recrear situaciones y encuentros. El artista se convierte en anfitrión de un espacio en el que se recibe al espectador, que pasa a ser un participante al que se le propone una relación imprevista. La obra intenta producir relaciones con el mundo —y por tanto formas activas de comunidad—, al tiempo que corrige las fallas del vínculo social. La eficacia simbólica de este tipo de arte está dada por el ir y venir desde la salida del arte hacia las relaciones sociales y la exhibición. Al devenir la forma plástica forma relacional, se da una anticipación del efecto.

Cabe señalar que la estética relacional es una teoría que agrupa algunas obras de distintos artistas a partir de las relaciones humanas que éstas configuran. Es el crítico, el teórico o el curador quien juzga las diferentes respuestas que los artistas, en forma individual, dan a los problemas de una época particular. Por tanto, dado que la unidad y el nombre los recibe desde afuera, el arte relacional no es más que un criterio de lectura.

En el Prólogo de *Estética relacional*, el curador francés construye un diagnóstico inspirado en el que realizó Debord en *La sociedad del espectáculo*. Allí señala que “la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados” (Bourriaud, 2008, p. 6). Los vínculos sociales se establecen entre figurantes que son definidos como consumidores de tiempo y espacio. Al decir de Bourriaud, cada vez más, las relaciones humanas se circunscriben al mercado. De este modo, el encuentro se convierte en un mero artefacto estandarizado y la “separación”, en sentido debordiano, rige como la ley suprema de los lazos sociales.

En este contexto, algunas incursiones artísticas experimentan utopías, o mejor dicho micro-utopías de proximidad que se oponen a la sociedad del espectáculo. Las estrategias de estas acciones se focalizan en lo cotidiano. Uno de los ejemplos más citados por Bourriaud es la obra Rirkrit Tiravanija, en la cual el artista puso al alcance de los espectadores/visitantes todo el material necesario para preparar una sopa thai.⁷¹ El encuentro tuvo lugar en el *Aperto 93* de la Bienal de Venecia y se replicó luego en distintos espacios de arte. La comida crea un puente de convivencia entre el artista y el público, convirtiéndose en una forma de comenzar una conversación con un “extraño”. Según Tiravanija, las condiciones en las que se inscriben estas cenas son fundamentales e incluso alteran el contenido y el estatus de la práctica. En Tailandia, por ejemplo, los asistentes no percibieron la acción como una obra de arte sino como un evento social y culinario habitual. En la retrospectiva realizada en Europa, por el contrario, las personas se encontraban tan informadas sobre la práctica que eso dificultó el encuentro (cf. Tiravanija, 2006, p. 28).

La obra, según Bourriaud, se inserta en un contexto en el que “el horizonte teórico y práctico del arte de estos últimos diez años se apoya en gran parte en la esfera de las relaciones humanas” (Bourriaud, 2008, pp. 85–86). Producciones como ésta —concluye el fundador del Palais de Tokyo— construyen espacios intersticiales en los que las relaciones humanas toman un curso opuesto al que es habitual en el capitalismo produciendo a partir de esta distorsión las condiciones de un nuevo mundo. Participando en uno de los eventos de Tiravanija “se aprende de nuevo la amistad y el compartir” (Bourriaud, 2008, p. 86).

Por su lado, las integrantes del GAC también ponen la construcción de vínculos en un lugar central.

De la acción que lleva a la denuncia y la construcción de comunicación nos desplazamos al intento de reconstrucción de los lazos sociales, al diálogo cotidiano y al trabajo sobre lo espontáneo. (Carras, 2009, p. 28)

⁷¹ Es necesario aclarar que Bourriaud menciona, además de Tiravanija, varios artistas cuyas obras pueden vincularse con la estética relacional, como Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Liam Gillick y Felix González Torres. Estos artistas, ligados principalmente a los eventos y bienales realizados durante la década del noventa, comparten el uso de la instalación de grandes formatos o su combinación con la *performance*. También en gran parte de estas prácticas tiene lugar el deseo de abarcar una dimensión cotidiana o mostrar el conjunto de narraciones que constituyen la realidad más próxima vivida. Aquí únicamente reflexionamos sobre esta obra de Tiravanija no sólo por la relevancia que le da Bourriaud, sino también porque dicha acción resulta ser un interesante contrapunto con la intervención urbana del GAC que trabajamos en este capítulo. A su vez, sería injusto obviar que este artista ha realizado obras mucho más interesantes que no serán mencionadas.



Ilustración 11: GAC, *Invasión* (2001)
Transeúntes sorprendidos en el mismo microcentro porteño durante la intervención urbana.

Ahora bien, parece evidente que más allá de compartir quizás una misma concepción del arte como *praxis*, entre la estética relacional de Bourriaud y las acciones del GAC las distancias son insalvables. Intentaré dar cuenta de estas diferencias respondiendo qué es el GAC. Diré que es un colectivo de chicas latinoamericanas. Para su análisis desmembraré la respuesta:

En primer lugar, son chicas que, como dice Sebastián Hacher, “es lícito imaginarlas con glamur, vestidas de negro y con botas al tono” (Hacher, 2009, p. 5). Ser un grupo de chicas no implica que su conformación esté dada únicamente por mujeres, de hecho por las filas del GAC han pasado varones. Reivindicarse como “chicas” es, antes que nada, una cuestión política.

Las mujeres, escribe Paula Fleisner, “somos siempre todas. Siempre multiplicidad, *multitudo*: no de varios seres conviviendo en un cuerpo sino un ser múltiple, que es muchos” (Fleisner, 2012). Esta multiplicidad conlleva una identificación imposible con lo que es sujetado, definido y delimitado. Por tanto, nombrarse y auto-percibirse pero también actuar como “chicas” disloca la estructura del sujeto, siempre uno, siempre centrado en sí mismo.

A su vez, son “chicas latinoamericanas”. El cambio de milenio me encontró terminando el secundario y comenzando a frecuentar, no con demasiada sistematicidad, festivales de cine denominados independientes. Era usual en aquel entonces que se exhibiesen documentales políticos de realizadores europeos o de algún otro lugar del primer mundo que venían a Buenos Aires con no mucho más que una cámara y un micrófono para realizar una mostración, a veces algo obscena, de la crisis argentina. La mirada eurocéntrica de esas narraciones parecía desconocer la diferencia que nos acomuna. En las antípodas, las chicas latinoamericanas construyen un nosotros desde una tensión desgarradora de la diferencia.

La insurrección artística y política a la que aspira el GAC sólo es posible sin sujeto. Según Foucault, existen dos significados de la palabra sujeto, el primero remite al sometimiento a otro a través del control y la dependencia y el segundo al sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. “Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete” (Foucault, 1988, p. 7). Justamente una de las características que, al decir del autor, comparten las distintas formas de resistencia al poder —es decir, las luchas transversales contra la dominación— reside en el cuestionamiento al estatus del individuo:

por una parte, sostienen el derecho a ser diferentes y subrayan todo lo que hace a los individuos verdaderamente individuales. Por otra parte, atacan todo lo que puede aislar al individuo, hacerlo romper sus lazos con los otros, dividir la vida comunitaria, obligar al individuo a recogerse en sí mismo y atarlo a su propia identidad de un modo constrictivo. (Foucault, 1988, p. 6)

En este sentido, que las prácticas del GAC sean acciones sin sujeto no implica que están a favor o en contra del "individuo", más bien están contra el "gobierno de la individualización". Los documentales europeos antes referidos, en cambio, parecen ser enunciados por un sujeto bien definido que remite a la entidad cartesiana con los predicados conocidos de varón, occidental, blanco, heterosexual. Prácticas sin sujeto, por contrario, son intervenciones que no implican ausencia de “modos de subjetivación”, sino modos alternativos frente a los modos individualizantes y normalizadores del capitalismo. Se trata de formas artísticas y políticas que resisten contra los modos de poder ejercidos sobre la vida cotidiana inmediata y que transforman a los individuos en sujetos clasificándolos en categorías, designándolos por su propia individualidad, atándolos a su propia identidad e imponiéndoles una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos (cf. Foucault, 1988, p. 7).

A su vez, que la insurrección artística y política sólo sea posible sin sujeto significa también que sólo es posible sin autor. En “¿Qué es un autor?” Foucault señala que este último, cuya función resulta característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos, es una de las especificaciones posibles de la función sujeto. Sin embargo, lejos de resultar indispensable,

[e]s posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo. (Foucault, 1984, p. 73)

Las prácticas y acciones del GAC abogan por un arte que, enunciado desde identidades múltiples y situadas, deconstruya la categoría de autor. A su vez, dicha noción conlleva, según ellas mismas señalan, una “exacerbación del rol del artista: el artista como iluminado productor de símbolos, como aquel que posee el conocimiento y lo baja” (Carras, 2009, p. 182). Obviamente, dicha concepción no resulta compatible con las prácticas de estas artistas ignorantes en el sentido que Rancière hace del término y del que se dio cuenta en el capítulo anterior.

En segundo lugar, pero en la misma sintonía, el GAC es un colectivo de artistas. A propósito de ello, el Colectivo Situaciones arriesga la siguiente hipótesis:

El grupo es una operación concreta: necesita entrar en funcionamiento cada vez y no siempre lo hace del mismo modo. Se arma y se desarma de acuerdo a las discusiones que está dispuesto a asumir o según los viajes que se anima a emprender. El GAC no es un grupo sino un repertorio de formas operativas, que hacen de su plasticidad una puesta en escena a la vez barrial, detallada, intempestiva y colectiva. (Colectivo Situaciones, 2009, p. 335)

Actuar colectivamente, borrando el yo soberano, es quizá la única forma de soñar, narrar y pensar *lo común*. Estos repertorios de formas operativas se definen, al interior y al exterior del grupo, a través de un *actuar con*. En el encuentro, el espectador es un co-jugador que construye junto a las artistas un discurso que sólo puede ser pronunciado difusa y polifónicamente.

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (Rancière, 2010a, pp. 19–20)

Invasión acomuna, configura un nosotros y, por tanto, gesta una sociedad de artistas “ignorantes”. Las artistas no enseñan, ni explican la obra. A los soldaditos de juguete se los puede ver caer, agarrar, perseguir o ignorar. Los co-jugadores, empoderados con la

igualdad de las inteligencias, pueden traducir, asociar o disociar colectivamente como más les dé la gana y vincularse así los unos con los otros. Al borrarse la distinción entre aquellos que actúan y aquellos que miran, los espectadores se emancipan. De este modo, todos devienen artistas.

[R]esultó importante visualizarse a una misma como hacedora de vínculos, capaz de promover el contacto con otros de manera generosa, tomando conciencia de que se estaba gestando a través de la práctica de transformación del espacio público un ser político propio e inédito. (Carras, 2009, p. 214)

Por lo expuesto hasta aquí, resulta posible afirmar que *Invasión* se inscribe dentro del marco del arte relacional. A su vez, la acción coincide con la emergencia de un nuevo protagonismo social. Tomando las palabras de Rancière, deberíamos hablar de un proceso de subjetivación política. El individuo de los noventa, recluido en el ámbito de lo privado, necesitó desidentificarse —arrancarse de la naturalidad de ese lugar—, para ocupar el espacio público.

Ahora bien, según la hipótesis que intento presentar aquí, *Invasión* —al igual que otras intervenciones del GAC— parece ser más relacional que las obras que presenta el propio Bourriaud como paradigmas de esta teoría.

Según este autor, los criterios que debemos utilizar para evaluar las obras de arte no se limitan a los estéticos, sino que son también políticos. Pues, debemos juzgar las relaciones sociales que la acción artística desata. Lo que importa es “la transposición en la experiencia de vida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real” (Bourriaud, 2008, p. 103). Esta transposición es denominada “criterio de coexistencia”. Para detectar el carácter relacional de una obra, sugiere Bourriaud, debemos preguntarnos si ésta nos permite entrar en diálogo y si podemos existir en el espacio que define.

Lo que el autor de *Estética relacional* no examina es la cualidad de las relaciones sociales en juego y de los espacios por habitar. No se pregunta, por ejemplo, qué tipo de relaciones se producen en las acciones de Tiravanija. Por el contrario, asume que todo encuentro es democrático *per se*. Allí parece residir el problema: se confunde “democracia” con “modo de vida consensual” o “pos-democracia”. Es evidente que quienes participan del evento de la *sopa thai* se identifican unos con otros en tanto que sujetos idénticos a sí mismos que comparten un mero *estar juntos* sin litigio alguno. ¿Acaso pasaría inadvertido si irrumpieran en la galería personas hambrientas que

necesitaran comer y no estuvieran en condiciones materiales y fisiológicas de ser considerados “iguales” por los regulares asistentes?

La democracia —en el sentido empleado por Rancière— es una interrupción singular en la organización de los cuerpos y la administración de lugares, poderes y funciones. “Hay democracia [...] si hay colectivos que desplazan las identificaciones en términos de partes del Estado o partes de la sociedad” (Rancière, 1996, p. 127). Al menos en este aspecto, la concepción de democracia que parece defender Borriaud, puede enmarcarse en lo Rancière denomina “el furor derechista”. Bajo esta órbita, el término “democracia” significa:

[L]a ley del individuo preocupado únicamente por la satisfacción de sus deseos. Los individuos democráticos quieren la igualdad. Pero la igualdad que ellos quieren es aquella que reina entre el vendedor y el comprador de una mercancía. Lo que ellos quieren, pues, es el triunfo del mercado en todas las relaciones humanas. (Rancière, 2010a, p. 42)

En el evento de Tiravanija —que transcurre en el lugar más propio del mercado del arte: la galería— se presupone la inclusión de todos y de sus problemas. Los asistentes hablan de las exhibiciones que se desarrollan en otras galerías o centros de arte contemporáneo, critican a algún artista que todos conocen o cuentan infidencias del “mundo del arte”.⁷² Todos se verifican como iguales.

Para hacer obvia la diferencia entre la experiencia desatada por la obra de Tiravanija y la concepción del arte que defiende el GAC podemos referirnos a *Galería callejera* (1997), una de las primeras acciones del grupo. La obra consistió en ocupar el espacio público, invitando a distintos artistas “no consagrados” a que intervengan los carteles publicitarios de la vía pública. Una vez montadas las obras se realizó una inauguración con brindis y festejo, tal como habitualmente ocurre en el interior de las galerías, en la

⁷² En un artículo publicado en la revista *Art in America*, Jerry Saltz escribe una crónica sobre su experiencia como participante en un evento de Tiravanija. La traduzco a continuación: “Frecuentemente en la 303 Gallery me sentaba junto a un extraño, y era agradable. La galería se convirtió en un lugar para compartir, abierto a la conversación franca y la diversión. Tuve una increíble seguidilla de comidas con galeristas. Una vez comí con Paula Cooper, quien ventiló un largo y complicado chisme profesional. Otro día, Lisa Spellman contó con detallismo hilarante las infructuosas intrigas de un galerista amigo para seducir a uno de sus artistas. Una semana más tarde comí con David Zwirner. Me encontré con él en la calle, y me dijo: “Nada va bien hoy, vayamos a lo de Rirkrie”. Lo hicimos, y él hablaba de la falta de entusiasmo en el mundo del arte de Nueva York. Otra vez que comí con Gavin Brown, el artista y *dealer*..., quien se refirió al colapso del Soho, [...]. En otra ocasión hablé con un joven artista que vivía en Brooklyn que realizó observaciones atinadas sobre las exhibiciones que acababa de ver”. (Bishoop 2004, p. 67)

calle y con transeúntes que por azar pasaban por el lugar. La acción buscó cuestionar el “círculo del arte”, para utilizar la expresión de George Dickie, y construir un encuentro.⁷³

Admitiendo que el arte relacional produce relaciones humanas, es ineludible preguntar qué tipo de relación construye. ¿En qué sentido un encuentro entre personas pertenecientes al llamado “círculo del arte” —galeristas, coleccionistas, críticos, teóricos, artistas, etc.— puede promover la subjetivación política? ¿La mera creación de lazos sociales en general es suficiente? A juzgar por el recorte de obras que realiza, Bourriaud —quizá con una postura formalista— respondería a este último interrogante afirmativamente. Las palabras de Rancière, que transitan por sendas opuestas, son contundentes al respecto:

El sentimiento de este callejón sin salida nutre la voluntad de dar a la política del arte una finalidad que sea no ya la producción de lazos sociales en general sino una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por la forma del mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. La acción artística se identifica entonces con la producción de subversiones puntuales y simbólicas. (Rancière, 2010a, p. 74)

Si pensamos un arte relacional democrático, en sentido rancièriano, quedan excluidos todos los ejemplos, supuestamente paradigmáticos, dados por Bourriaud. Considero que esto no sucede, en cambio, con las acciones del GAC. *Invasión*, por ejemplo, estableció “relaciones” y erigió un espacio intersticial. Estas relaciones no están

⁷³ Por supuesto que *Galería callejera* abre un arco extenso de referencias que remiten a acciones artísticas que discuten la institución arte y sus espacios. A nivel local, una de ellas, ineludible, por cierto, es “Arte e ideología en CAyC al aire libre”, inaugurada el 23 de septiembre de 1972 en la Plaza Roberto Arlt del centro de la ciudad y organizada por el CAyC (el Centro de Arte y Comunicación creado por Jorge Glusberg hacia fines de la década de los sesenta). Se trató de un espacio interdisciplinario que buscó generar un movimiento de arte experimental y que estuvo atravesado, sin duda, por el clima político y social de la época. Allí participaron, además de grupos de música y teatro, sesenta artistas. Entre las obras que más se han destacado se encuentra el horno de barro de Grippo, Gamarra y Rossi, siendo este último un trabajador rural y quien efectivamente construyó el horno. No se trató sólo de exhibir el objeto fuera de su contexto; pues, el hecho artístico estuvo dado también por la elaboración del pan y su socialización. Longoni apunta que “la idea de transformación de la materia se traduce en la transformación de un cuerpo plural, colectivo” (Longoni, 2014, p. 127). Otra obra que también ha sido muy rememorada es *La realidad subterránea*, de Duarte Laferrière, Leonetti, Pazos, y Roux que consistió en la realización de una “pintada” de 16 cruces y del título de la obra justo en la entrada de un baño público subterráneo donde se exhibían fotos sobre el Holocausto judío. Aunque, en rigor, la instalación refería a los fusilamientos de presos políticos en la cárcel de Trelew. Hecho al que también aludieron la obra de Zabala *Trescientos metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* y la de Pazos *Monumento al prisionero político desaparecido* que introducía de manera premonitoria el destino cercano de muchos militantes. Finalmente, pasadas 48 horas de su inauguración, esta gran muestra callejera fue denunciada por un funcionario municipal y clausurada y destruida por el accionar policial. El comunicado oficial justificó la censura argumentando que allí no había sido expuesto lo que se tiene definitivamente dado como arte. Este acontecimiento se encuentra reseñado en el catálogo de la muestra *Arte de sistemas* curada por Herrera y Marchesi (2013) y es trabajado en profundidad por Longoni, quien señala que ésta hace “explícito su objetivo de desplazar el arte de los ámbitos elitistas de museos y galerías a la plaza pública a fin de ganar la calle” (Longoni, 2014, pp. 121–122). Es interesante señalar que “*Docentes ayunando*”, la primera intervención del GAC realizada en abril de 1997, tuvo lugar en ese mismo espacio. Sin embargo, según apunta Barrientos (2017), las integrantes del GAC no conocían ese dato, se las comentó después uno de los docentes de la Prilidiano, Julio Flores.

garantizadas por la “civilidad” del mundo del arte, pues en la galería el personal de seguridad no permitiría que la horda de hambrientos, incapaces de la distancia requerida para la degustación estética, irrumpiera en la escena. En el microcentro, en cambio, esa situación de distancia no es garantizable ni es deseable. Por tanto, podría arriesgarse que, si no hay desinterés —lo propio del juicio estético— el tipo de belleza que se produce es otro, más cercano, como se dijo, a una promesa de felicidad, siendo este último un concepto político. La práctica tuvo lugar en el ámbito público con un clima algo difícil de describir, de tensión, caos, liberación y alegría entre los transeúntes, devenidos espectadores emancipados. Antes que promover la identidad entre los idénticos y desarrollar su sentido de pertenencia, esta intervención urbana intentó generar un arrancamiento de la naturalidad de un lugar, una desidentificación. He allí su carácter político y relacional.

La acción en el sitio y el tiempo específico

Si pensamos la realización de *Invasión* en otro lugar o en el mismo sitio en el que efectivamente fue pero en otro tiempo (y no el 19 de diciembre de 2001), la acción hubiese sido otra y, posiblemente, mucho menos interesante. Entrevistadas para la realización de esta tesis, las artistas comentaron que, si bien la acción surge a partir de un clima de época, fue casualidad que ésta se haya hecho justo ese día tan emblemático. En rigor, la fecha fue consensuada con un grupo de *hackers* zapatistas que ese mismo día realizaron una intervención en el sitio web del Ministerio de Economía argentino. Por su parte, Marta Dillon (2002) atribuye la exactitud de la coincidencia a una premonición, una intuición o simplemente al azar. Lo cierto es que la obra se construyó, sin duda, en diálogo con el espacio y el tiempo.

Esta cuestión nos remite al *site specific art* que, tal como señala Erika Suderburg, tiene sus orígenes en las décadas del sesenta y setenta, en el minimalismo y en el *land art* (cf. Suderburg, 2000). Los artistas que pueden encuadrarse bajo estos movimientos, en su mayoría norteamericanos, reconocieron el lugar como parte de la experiencia de la obra. El artista Robert Smithson utilizó el término *site* y *nonsite* para referirse a trabajos que se emplazaban fuera y dentro, respectivamente, del espacio de una galería. Por fuera del cubo blanco —un sitio con las ventanas selladas, semejante a una catedral medieval, que no mira al exterior y se jacta de ser un ámbito para iniciados— tiene lugar aquello que se

denominó *site construction*.⁷⁴ A su vez, Rosalind Krauss utilizó el concepto de campo expandido para definir el modo de ser de cierta “escultura moderna” que se encuentra emplazada en el espacio público pero que, al mismo tiempo, tiene un diálogo diferente al que mantiene, por ejemplo, la escultura tradicional con la plaza o el parque en el que se halla (cf. Krauss, 2002, pp. 59–74) .

La ciudad misma es también un escenario posible para el arte público que, bajo la forma de *site specific*, busca —además de la relación con el “afuera de la galería”— la participación activa de los transeúntes y los habitantes de una determinada comunidad. Así, el territorio de interacción es el espacio público, aquel al que también (de)construye.

Krauss realiza una tipología de trabajos de intervención sobre el espacio: en primer término, menciona los *lugares señalados*. Éstos son obras en las cuales se realiza una manipulación de los sitios ya sea físicamente o a través de la aplicación de señales permanentes en el espacio. En segundo lugar, ubica a aquellas obras, o *construcciones localizadas*, en las que se interviene con una determinada función sobre el paisaje. Por último, se refiere a las obras que denomina *estructuras axiomáticas*. Éstas intervienen de modo directo en algún tipo de arquitectura.

A través de esta tipología, Krauss rastrea un conjunto de trabajos que no pueden ser subsumidos bajo el concepto de escultura tradicional, que había entrado en una condición negativa en donde no era ya un monumento y se emplazaba en el paisaje pero no era el paisaje o se erigía en la arquitectura y no era la arquitectura. El *site specific* sólo puede entenderse en el umbral dado por lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural (cf. Krauss, 2002, pp. 72–73).

En este sentido, podemos advertir el paso de una obra autónoma, como es la condición de la escultura que se erige sobre un pedestal y se aísla de su contexto, hacia el *site specific* en donde el espacio y el tiempo resultan decisivos en la configuración de la obra. Valeria González considera que esta teoría marca, de algún modo, al arte argentino de fines de los 90. En palabras de la autora: las nuevas formas de sitios específicos no buscan develar en los sitios trasfondos oscuros sino para activar sus potencias dormidas

⁷⁴ Esta noción, que podríamos traducir como *construcción localizada*, se utiliza para identificar obras como *Spiral Jetty* de Robert Smithson o *Doble Negativo* de Heizer. Éstas nos muestran formas de señalamiento o manipulación física de lugares. Por contraposición, el concepto *nonsite* remite al espacio “neutro” de la galería.

Invasión está atravesada completamente por la noción de *site specific*, dado que, como hemos señalado, la acción se proyecta en directa interacción con su entorno. Algo similar sucede con las señales viales instaladas durante los escraches. Los carteles, como señalamos en el capítulo dos, signan y construyen los territorios. No resulta indistinto la instalación de una señalética que diga “a 300 m. Rubén Osvaldo BUFANO – GENOCIDA – Madariaga 6236 PB 3”, a tres cuadras de donde efectivamente vive ese genocida que su montaje en una bienal o en una galería. Iguales sendas recorre la acción realizada por el grupo en mayo de 2003 titulada *Desalojarte en progresión* en la cual se realizaron encuestas entre los asistentes, en el contexto del festival “Arte en Progresión” organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, acerca de qué utilidad podría tener el espacio del actual MAMBA.⁷⁵ La encuesta interpeló a artistas, curadores y organizadores preguntándoles, por ejemplo, cuál era su opinión acerca de la construcción de un *shopping* de artistas o cuál creían que era el método más apropiado para desalojar.

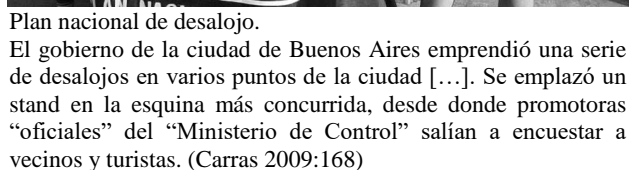


Ilustración 12: GAC. *Ministerio de control* (2003).

93

En suma, las prácticas del GAC se nutren de los sitios en los que se emplazan, al tiempo que los modifican.

El espacio público se transformaba en todo aquello que mediante una estrategia comunicativa nos permitía plantear problemáticas, vinculando al transeúnte con la acción misma, buscando todo aquel diálogo que se diera en un campo de tensiones, en la calle, la plaza, el encuentro o la confrontación con el vecino en “la marcha”, los medios de transporte público, las estaciones de trenes, los shoppings y los supermercados, todo a la vez tan privado y tan accesible para intervenir si se cuenta con la voluntad de varias personas y se tiene la necesidad de decir algo. (Carras, 2009, p. 214)

El espacio, tal como lo describen las chicas, es un campo de tensiones y de disputas. Lo que el arte del GAC viene a cuestionar es la comunidad armoniosamente tejida en la que cada uno está en su sitio, en su clase, abocado al quehacer que le corresponde y dotado de la inteligencia que conviene al lugar y a la función que ocupa. El espacio público, devenido de algún modo espacio privado durante la década del noventa,⁷⁶ es un lugar por reconfigurar.

El desacuerdo, retomando el uso que Rancière hace de este término, sólo tiene lugar sobre evidencias sensibles. He aquí la base estética de la política. El GAC trabaja con estas evidencias e intenta reconfigurarlas: el transeúnte interrumpe su marcha habitual ante el lento aterrizaje de los soldaditos de juguetes. Las insignias de las empresas que se encuentran en la zona lindera a la Plaza de Mayo comienzan a dialogar con las calcomanías pegadas durante toda una semana. La forma de habitar el lugar cambia, al menos por un rato.

⁷⁶ En los noventa el espacio público, el lugar donde cualquiera puede circular e interactuar con cualquiera, sufrió un fuerte estrechamiento. Plazas y parques quedaron tras las rejas y se convirtieron en espacios restringidos y regidos por criterios propios de lo privado. En 1996, bajo el pretexto de evitar daños, Jorge Domínguez —intendente de la ciudad de Buenos Aires— inauguró un cerco de 500 metros que rodeó al Rosedal de Palermo. En el 2004 ya habían sido enrejados en la ciudad 35 espacios que dejaron de ser plenamente públicos: el Jardín Botánico, el parque Rivadavia, el parque Thais y decenas de plazas y plazuelas de los distintos barrios (fuente periodística: <http://www.lanacion.com.ar/1550197-tiene-rejas-una-de-cada-tres-plazas>). A su vez, estos lugares de encuentro, recreación y disenso fueron, de algún modo, sustituidos por inmensos centros comerciales en los que los iguales pueden comprar y recrearse sin litigio alguno. Allí no duermen indigentes, no se hacen asambleas, no hay vendedores ambulantes, ni nadie se sienta a leer un libro en un banco, bajo el sol y al lado de cualquiera. En los *shoppings* todo está perfectamente controlado, nada escapa de las cámaras ni del control de la seguridad privada. Según la hipótesis de la antropóloga Setha Low, los espacios públicos, denominados por ella foros para el disenso, “[s]on lugares donde los desacuerdos pueden ser marcados simbólicamente y políticamente [...]. Sin estos significativos espacios, los conflictos sociales y culturales no son visibles claramente. En este sentido, un aspecto de la producción y construcción social del espacio público es dialógico —esto es, como un proceso en curso, interactivo, al modo de una conversación, que cambia a través del tiempo creando nuevas ideas, estructuras sociales y lugares significativos. Pero además es dialéctico, es decir, oposicional, a menudo disruptivo y objetado y políticamente transformador, que une puntos de vista y perspectivas contrastados a través de nuevas alternativas políticas y sociales” (Low 2000, p. 241).

Afirmar que las intervenciones del GAC son realizadas en el espacio público sólo como un mero ataque al “círculo del arte” es por lo menos una aseveración limitada. Las obras parecen estar más allá de la oposición *dentro-fuera*. De hecho, aunque con muchas discusiones internas y desacuerdos, el colectivo participa en distintos eventos artísticos como bienales o muestras en museos. Sin ir más lejos, como se señaló en el primer capítulo, la muestra que retoma las acciones realizadas durante los 20 años de historia del colectivo tiene lugar puertas adentro de la Sala PAyS del Parque de la Memoria.

Al decir de Rancière, no hay un espacio del arte privilegiado que se oponga a un espacio libre o neutral. Todo sitio, sea un museo oficial, una galería, una casa tomada convertida en centro cultural barrial o la calle misma, está estrechamente relacionado con una experiencia espacio-temporal específica. Éstos también dan lugar a distintas maneras de inscripción y de visibilidad que permiten definir la singularidad del arte (cf. Rancière, 2010a, p. 59). Por tanto, no existen espacios neutrales, en todo caso sólo hay lugares en los que la tensión ha sido invisibilizada.

La dialéctica entre un *dentro* y un *fuera* olvida, según Rancière, un hecho primordial: existen múltiples formas en las que el vínculo entre arte y política se renegocia. Mientras unos pretenden romper la frontera que separa al arte de la vida, otros intentan, en cambio, preservarla. Otros, por el contrario, procuran poner en escena la mentira de una extraterritorialidad artística (cf. Rancière, 2010a, p. 72). Sin embargo, para salir de esta dinámica simple del adentro y el afuera es menester superar el intento por acercar los espacios del arte a los espacios de un afuera del arte.

Es claro que las acciones del GAC se encuentran por fuera de esta mera oposición *site-nonsite*. En *Invasión* la territorialidad del microcentro ese 19 de diciembre fue fundamentalmente un espacio para ocupar y para descubrir nuevos lugares de disenso o nuevas formas de cuestionar la distribución consensual de los espacios, los tiempos, los cuerpos y sus funciones. Más que un *site-specific*, *Invasión* construye un contra-espacio, una heterotopía, entendida en los términos de Foucault (1999), es decir como impugnaciones del lugar en que vivimos. Dejo aquí esta idea enunciada y la retomo en el próximo apartado.

El arte y la política, dos experiencias que se conjugan

Habiendo quedado atrás tanto el auge de la denuncia del paradigma modernista como el posterior escepticismo en cuanto a la fuerza de transformación política del arte,⁷⁷ nuevamente —pero ahora bajo maneras divergentes y hasta opuestas— el arte parece restaurar su vocación de dar respuesta a las formas de dominación. Pese a la diversidad de medios y estrategias a la hora de repolitizar el arte, todas las expresiones —sugiere Rancière— tienen en común cierto modelo pedagógico de la eficacia. Por tanto, se hace evidente la presencia dominante del modelo mimético.

[S]e supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. [...] Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible. (Rancière, 2010a, p. 54)

El arte crítico, aquel que intenta crear conciencia sobre los mecanismos de dominación, se asocia a la utopía estética, entendida como “la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva” (Rancière, 2011a, p. 27). Éste procura hacer del espectador un actor de la transformación del mundo. Sin embargo, la comprensión *per se* no puede hacer mucho. Pues no es la ignorancia de la dominación lo que sienta sus bases sino la falta de confianza por parte de los explotados mismos en su propia capacidad de liberarse.

Si el arte se roza con la política, escribe una y otra vez el pensador francés, es porque ambos son experiencias de disenso que se inscriben en una misma lógica: la de suspender las coordenadas normales de lo sensible. Todo arte se asienta sobre una configuración determinada de lo sensible que lo une a una forma política determinada. De este modo, la política no es aquello que adviene luego de la “revelación artística”, ya que la política

⁷⁷ Tomo en este punto la idea de arte moderno de Rancière. Según el autor, éste no se constituye por un conjunto de obras y artistas cuya coherencia interna responde a un corte temporal no crítico. Tampoco puede reducirse a una secuencia limitada de pinturas abstractas, pues modernas son también expresiones que, como el surrealismo o el dadaísmo, encuentran sus raíces en el arte romántico que enlaza arte y vida. El concepto de arte moderno es parte de ciertas obras que cataloga como paradigmáticas y desde allí intenta identificar restrictivamente todo un régimen artístico. Quienes defienden la idea de modernidad postulan por un lado, la separación entre el arte y la vida y, por el otro, la especificidad de las artes en general y también de cada disciplina en particular. Sin embargo, en un segundo sentido, con el término modernidad puede expresarse lo exactamente opuesto, la unión entre arte y vida. En este sentido, la promesa de emancipación adquiere dos variantes aparentemente contrapuestas. La primera enuncia que la emancipación sólo será posible preservando la obra aislada del resto de las formas de vida. La segunda, en cambio, deja recaer dicha promesa en la conversión del arte en una forma de vida, suprimiendo así su diferencia específica. Ambas vías del paradigma modernistas son formas de arte utópico.

tiene su propia estética. Del mismo modo, la estética tiene su política dada por la tensión “entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto” (Rancière, 2011a, p. 60).

El régimen estético se ve amenazado por la tensión entre estas dos lógicas pero, a su vez, funciona gracias a ellas. El arte crítico juega entre ambos polos, el de lo propio del arte y el de lo impropio, a través de un cruce constante de fronteras. En este continuo ir y venir entre lo espurio y lo puro se gesta una “tercera vía”, la de la *micropolítica del arte*.⁷⁸

De este modo, se da el pasaje de un *pasado utópico* a un *presente pos-utópico*. Este desplazamiento es análogo al pasaje del montaje dialéctico al montaje simbólico que abordamos en el último apartado del capítulo anterior. A su vez, retomando dos movimientos artísticos trabajados en el presente capítulo, podemos afirmar que mientras el situacionismo puede ser encuadrado bajo el primero, el arte relacional, por el contrario, podría entenderse como una expresión del segundo. Si bien ambas manifestaciones tienen como parte vital nociones sociales y políticas, hay un corrimiento del anhelo revolucionario hacia cierto reformismo moderado. Sin embargo, cabe hacer una aclaración: el *arte pos-utópico* no es apolítico. Pues es en la eficacia como disenso donde se encuentra lo verdaderamente político.

Según Rancière, el *arte pos-utópico* se inscribe en el régimen estético del arte. Éste afirma su singularidad al tiempo que no tiene ninguna regla específica, ni jerarquía temática. Más allá de ello, en *El malestar en la estética* Rancière menciona cuatro formas nuevas de composición: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

El registro lúdico, que no se relaciona con el ennoblecimiento del hombre del impulso de juego schilleriano, tiene lugar a partir de la suspensión del registro crítico o dialéctico. El artista *pos-utópico* distorsiona ligeramente. A partir del humor, “[p]retende aguzar nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los signos mismos, y el placer de jugar con lo indecible” (Rancière, 2011a, p. 70).

⁷⁸ En el capítulo uno se ha explorado también la noción de micropolítica pero partiendo del pensamiento de Guttari, Rolnik y Deleuze.

Por su lado, el inventario es entendido como una recopilación de materiales, imágenes, mensajes o lista de nombres heterogéneos que dan cuenta de una historia colectiva y de un mundo común.

Pues el inventario, que pone en evidencia el potencial de historia común de los objetos y las imágenes, acercando el arte del artista plástico al del ropavejero, demuestra también el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de los artes de hace y de vivir que construyen en mundo compartido. (Rancière, 2011a, p. 72)

La tercera forma de composición *pos-utópica* está dada por la eliminación de la mediación entre “un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales” (Rancière, 2010a, p. 71). Rancière se refiere aquí obviamente a la estética relacional, desarrollada por Nicolas Bourriaud, ya abordada en este capítulo.

Finalmente, el misterio constituye la cuarta forma. Se trata de la construcción de un juego de analogías por medio de las cuales se pone de manifiesto un mundo común. A esta manera nos hemos referido en el último apartado del capítulo anterior al abordar la fraternidad de la metáfora y el montaje simbólico.

De este modo, el arte deja de incursionar política y críticamente y emprende una labor social y comunitaria. Este movimiento de la *utopía* a la *pos-utopía* deja a la luz el pasaje de una *política* a una *micropolítica*. Estas cuatro formas, que en el fondo no constituyen otra cosa que un esquema algo arbitrario, se alojan en el *entre* de un continuo ir y venir del arte al no arte, de las “formas puras” a los “posibles políticos”. Esta indecidibilidad es la singularidad propia del arte. Rancière entiende que la coyuntura actual —por supuesto que se refiere a la situación política de algunos países de Europa occidental—, caracterizada por el consenso, pone al arte en un lugar diferente.

Todo sucede, en efecto, como si el estrechamiento del espacio público y la desaparición de la imaginación política en la era del consenso les dieran a las mini manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de rastros, a sus dispositivos de interacción, provocaciones *in situ* y demás, una función de política sustitutiva. (Rancière, 2011a, p. 78)

La cuestión es, en palabras de Rancière, “[s]aber si estos «sustitutos» pueden recomponer espacios políticos o deben contenerse con parodiarlos” (Rancière, 2011a, p. 78). En *La división de lo sensible* se recupera el significado contradictorio de la noción de utopía para señalar que no resulta ser un concepto adecuado para referirnos a la reconfiguración de lo sensible. La utopía, por un lado, constituye un *no-lugar* —el punto extremo de una repartición polémica de lo sensible— y, por otro, es la configuración de un *buen lugar*, es decir, de una división consensual de lo sensible. La política no opone la práctica a la utopía, sino que le da a ésta su carácter de irrealdad, de montaje de

imágenes y palabras. “[L]as ‘ficciones’ del arte y de la política son en este sentidos heterotopías, más que utopías” (Rancière, 2002, p. 70).

En la conferencia “Espacios otros” (1999), Foucault denomina heterotopía a aquellos otros lugares, reales y efectivos, configurados por la sociedad como lugares de reubicación permanente. En el Occidente de nuestros días el espacio, que a diferencia del tiempo aún no está del todo desacralizado, se da bajo la forma de relaciones de emplazamientos. En ellas se hacen patentes problemas en torno a las relaciones de proximidad, al tipo de almacenamiento, de circulación, de identificación y de clasificación humana. El espacio se configura a partir de oposiciones tales como el espacio familiar y el espacio social, el espacio público y el espacio privado, el espacio del ocio y el espacio del trabajo, entre otras. Foucault señala que “vivimos dentro de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y en absoluto en superposición” (Foucault, 1999, p. 18). De todos los emplazamientos, el autor se interesa por aquellos que, si bien están en relación con todos los otros, los contradicen. Este conjunto se divide en dos grandes grupos, las utopías —un lugar irreal y virtual, de configuración alternativa a la perfección de las condiciones reales— y las heterotopías. Estas últimas son contra-emplazamientos que también obedecen a la lógica inclusión-exclusión y que, al mismo tiempo, se constituyen como una realidad disparatada, pero realidad al fin. Las heterotopías, que consiguen yuxtaponer en un solo espacio múltiples lugares aún incompatibles, comienzan a funcionar “cuando los hombres se hallan en una suerte de ruptura absoluta con el tiempo tradicional” (Foucault, 1999, p. 23). A su vez, éstas oscilan entre dos funciones que se ubican en polos opuestos: el rol de crear un emplazamiento de ilusión pero que al mismo tiempo denuncia como más ilusorio todavía el espacio real y, en el extremo contrario, la función de construir otro lugar, otro espacio real perfecto y minuciosamente ordenado.

Invasión evidencia con mucha claridad la construcción de contra-emplazamientos y, en este sentido, no puede inscribirse dentro de lo que Rancière presenta como arte actual. El momento en el que tuvo lugar esta acción del GAC lejos estuvo del “estrechamiento del espacio público” y de la “desaparición de la imaginación política en la era del consenso” que encuentra Rancière en el contexto europeo. Por el contrario, como ya se dijo en este capítulo y en la introducción, en diciembre del 2001 ocurrió un florecimiento de la política, las calles fueron ocupadas por múltiples y multiplicantes

disensos. El terror de la dictadura desapareció y con él también perdió vigor su *modus operandi* que, entre otras cosas, consistió en convertir lo público en privado.

En este nuevo renacer de lo político, el arte no lo sustituyó. *Invasión* hace evidente cómo arte y política, por momentos, se confunden. El GAC es consciente de esto:

Las palabras arte y política ya no eran dos experiencias separadas: eran lugares más vastos que lo que abarca cada concepto, y no había escisión entre una palabra y la otra, y en las prácticas hubo y hay mucho más que esas categorías reducidas que no llegan a abarcar la diversidad, tal vez debido al binomio que plantean. (Carras, 2009, p. 219)

Si bien resulta posible pensar las prácticas del GAC a partir de las formas de composición que Rancière llama *pos-utópicas*, principalmente el juego, el inventario y el encuentro —y así lo hemos hecho—, encuadrarlo bajo la noción de “política sustitutiva”, por todo lo expuesto, no lo considero adecuado.

Ahora bien, si aceptamos la definición que da Rancière de la cuestión política como capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apropiarse de sus destinos, podemos preguntar en qué sentido el arte del GAC puede inscribirse allí. Las chicas ponen en acto una política estética distanciada de la concepción sociológica, más cercana al arte crítico, según la cual la política del arte consiste en explicar situaciones a través de las condiciones sociales. Es, por el contrario, la potencia del juego, de la resignificación y de la reconfiguración el meollo de sus prácticas. *Invasión* se concentra en la interrupción de las funciones de los cuerpos, en deconstruir la supuesta neutralidad de los espacios y en tomar distancia de las formas de circulación de las palabras, los silencios las imágenes y los afectos que son habituales. El centro financiero de la ciudad queda transformado, a partir esta acción y por la eternidad de un rato, en un lugar de juego, de encuentro y de reflexión.

El cine, la fotografía, el video, las instalaciones y todas las formas de performance [...] contribuyen a reforzar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De este modo abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política. (Rancière, 2010a, pp. 83–84)

Sin embargo, dada la separación entre las intenciones y los resultados, la suspensión de la supremacía de la forma sobre la materia y la igualdad presupuesta y verificada que obstruye la actividad de los inteligentes sobre la pasividad del pueblo, no hay un efecto político garantizado. Por el contrario, en las intervenciones del GAC prima la imprevisibilidad de los efectos. *Invasión* explora las tensiones de lo sensible y abre el abanico de los posibles, circunscribiéndose siempre al ámbito de lo *pos-utópico*.⁷⁹

⁷⁹ Más allá de todo lo afirmado, no considero que las acciones o prácticas del GAC sean paradigmas de arte político. Tal como afirma Rancière, no existen tales modelos.

Este enredo entre el arte y lo política no puede ser sino errático. Se trata de una confusión que se da siempre de manera provisoria. La relación entre ambos términos es problemática.

[e]l término “arte y política” no es de nuestro agrado pero es lo que permitió abrir otro lugar de legitimación, una posibilidad de enunciación, que fue y es valorada a la hora de hacerse entender. Pero que también corre el riesgo de uniformar las prácticas, sin entender sus procedencias o sus motivaciones diversas. Sin embargo, no creemos que el término “arte y política” englobe a tantas experiencias; nos siguen gustando las voces sin rótulo, por las múltiples visiones que se desprenden de ellas, por su capacidad de movilidad, por estar en un mundo de lo sensible no cristalizado bajo términos que no las representan. (Carras, 2009, p. 219)

La reconfiguración de lo sensible sólo es posible a partir de la suspensión tanto del vínculo directo entre intenciones y efecto como de la opresión de las categorías que no dan espacio a la indecibilidad propia de las intervenciones del GAC.

Por lo demás, si aceptamos que la política es “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes” (Rancière, 2010a, p. 61) y el arte “consiste en la elaboración de un mundo sensible de lo anónimo”(Rancière, 2010a, p. 67), entonces el término “arte y política” se torna casi redundante. En todo caso, como ya se ha señalado, el arte y la política se asemejan porque ambos son experiencias de disenso.

CAPÍTULO III: ROSTROS Y PEQUEÑOS RETRATOS. EL MÉTODO ANTROPOMÉTRICO Y LAS IMÁGENES (RE)ACTUALIZADAS

En el año 2012 el GAC realizó por primera vez la intervención *Presentes*. Ésta tuvo lugar en la ciudad de Trelew con motivo del décimo cuarto aniversario de la masacre ocurrida en dicha ciudad. La acción, que fue llevada a cabo juntamente con familiares, amigos de las víctimas y vecinos del lugar, consistió en estampar imágenes de los rostros de los fusilados en las paredes de lugares que ellos habían transitado antes de ser asesinados: el aeropuerto, la cárcel y los distintos espacios de las ciudades de Rawson y Trelew.

Las imágenes eran gigantografías compuestas por una serie de hojas tamaño A4 impresas en escala de grises con una calidad semejante a la de una fotocopia. Cada hoja individualmente sólo figuraba una parte que a veces ni siquiera podía reconocerse como un fragmento de un todo. Sin embargo, al unir las todas se armaba un rostro. De este modo, al terminar el rompecabezas quedaba conformado un monumento efímero: una foto carné impresa en grandes dimensiones en un soporte vulnerable y pegada a una pared emblemática.

La experiencia se repitió para homenajear a desaparecidos de la última dictadura militar en la ex ESMA, en la localidad de Morón y en otros sitios específicos. También, utilizando esta técnica, se exhibió el rostro de Santiago Maldonado en la muestra retrospectiva montada en la sala PAyS del Parque de Memoria mencionada en los capítulos anteriores. A su vez, las artistas han dado talleres en universidades públicas y en otros sitios para divulgar la técnica y propagar su utilización.

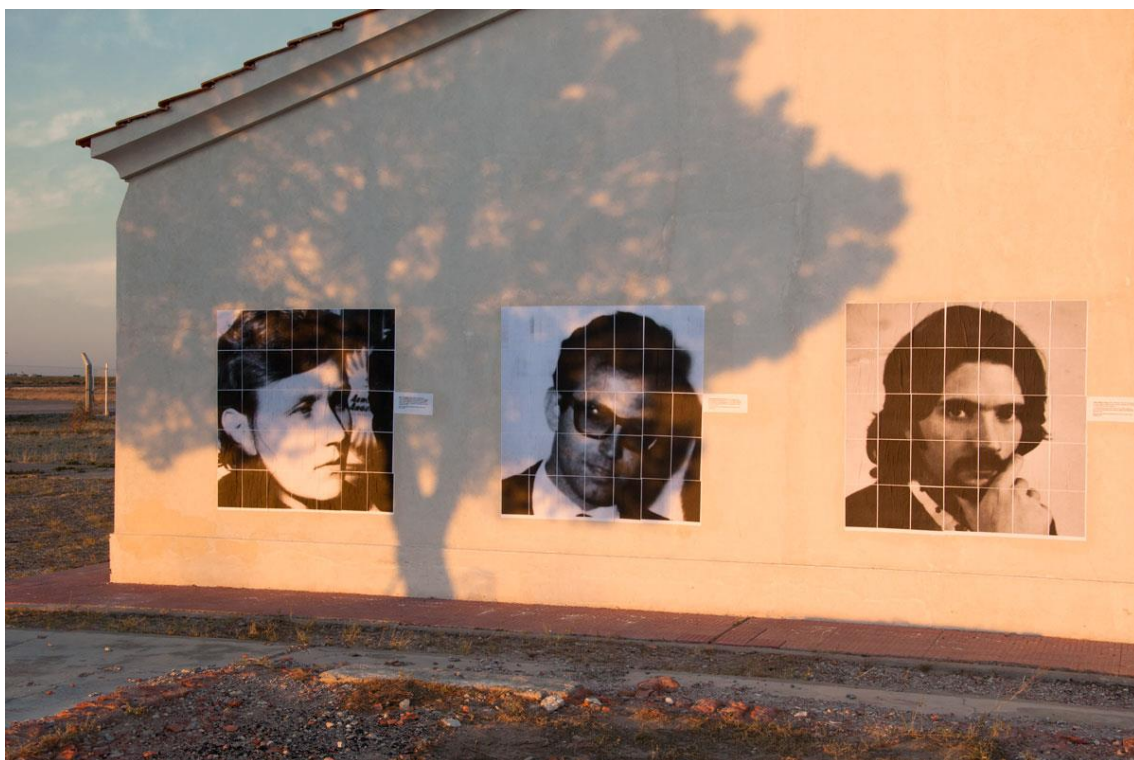


Ilustración 13: GAC, *Presentes* (2012).
Registro fotográfico de la acción realizada en antiguo aeropuerto de Trelew.

Como se señala en la Introducción de este trabajo, no es objeto del mismo realizar una línea histórica a fin de situar las acciones del GAC dentro de un linaje específico. Sin embargo, en los capítulos precedentes se han establecido algunas posibles filiaciones que van desde el situacionismo, el *site specific* y la estética relacional a la Escena Avanzada, Tucumán Arde, el Siluetazo, Etcétera e Iconoclasistas. En este capítulo, *Presentes* nos conduce a pensar otras deudas con otros hitos de la historia del arte: se trata de *Proceso a nuestra* realizada por un colectivo de artistas en el año 1973. Estas imágenes fotográficas de frente y perfil, que son parte de ambas obras, nos permiten, a su vez, reflexionar acerca de la potencia política (indiscernible de la potencia artística, según nuestra hipótesis principal) propia de estos dispositivos y sobre los modos de reappropriación, reactualización de las imágenes.

La imagen que fulgura: de *Proceso a nuestra realidad* (1973) a *Presentes* (2012)

Según se dijo en el primer capítulo a propósito de “Sobre el concepto de historia” de Benjamin (2009b), las imágenes del pasado —en este caso aquellas que hacen referencia a la Masacre de Trelew— fulguran en momentos de peligro. En el primer aniversario del fusilamiento y a sólo dos meses de los hechos ocurridos el 20 de junio en

Ezeiza,⁸⁰ los artistas Perla Benveniste, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos y Edgardo Vigo realizaron entre agosto y diciembre de 1973⁸¹ *Proceso a nuestra realidad*.⁸² Esta exhibición tuvo lugar en el contexto de la cuarta edición del Salón de Artistas con Acrílicopaolini llevado a cabo en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sito en ese entonces en el décimo piso del Teatro General San Martín. La obra se inscribió en un contexto en el que, según Giunta, se buscó “un arte que naciese de la toma de conciencia de la realidad actual y que fuese una expresión de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa” (Giunta, 1995, p. 69).

En la instalación podía verse un muro gris, similar a cualquier paredón callejero, en el que los artistas pegaron los mismos afiches anónimos que se habían instalado en las calles de Trelew con los rostros de los fusilados. Si bien los afiches no estaban firmados es muy probable, así lo afirma Longoni (2014, p. 136), que los mismos hayan sido pegados por el PRT-ERP.⁸³

⁸⁰ En las inmediaciones del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, las multitudes reunidas que esperaban el regreso de Perón tras casi dieciocho años de exilio fueron cruentamente atacadas por bandas armadas de la derecha peronista. La jornada dejó un saldo de 13 muertos y 365 heridos aunque, dada la ausencia de una investigación oficial las cifras nunca pudieron verificarse. Este hecho fue quizá la primera frustración ante el sueño de un Estado popular que surgió ante el triunfo de Cámpora en el 73 y el inicio de un incremento progresivo de terror contra la movilización popular.

⁸¹ El año, lejos de ser un dato más, es por el contrario una cuestión clave. Tal como señala Giunta, “1973” encierra un profundo corte político, social cultural y emocional que lleva a una toma de decisiones que, para muchos, implicó la acción política directa (Giunta, 1995, p. 81).

⁸² La muestra se replicó en la Facultad de Derecho meses más tarde donde los afiches fueron instalados en una pared de ladrillos, pero en forma de cruz. La instalación duró pocos días dado que durante un acto en memoria de José Rucci fue destruida por organizaciones estudiantiles peronistas de derecha (cf. Longoni, 2014, p. 142).

⁸³ Las siglas remiten al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y a su estructura militar, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

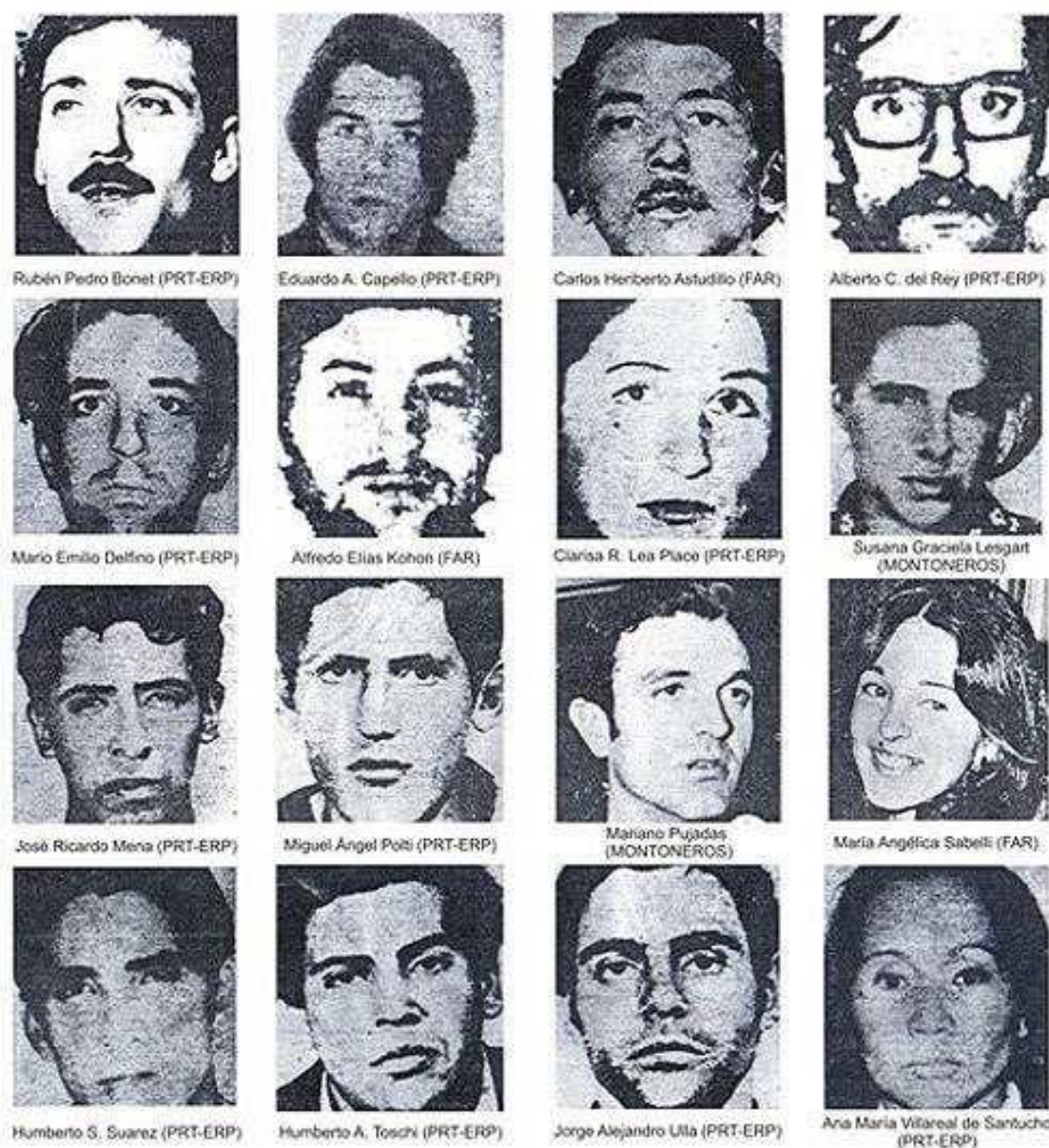


Ilustración 14: Anónimo, s/t (1972).
Afiches sin firma con los rostros de los masacrados en Trelew en pegados en la misma ciudad.

Del otro lado del muro pegaron otro afiche similar, diseñado por Romero, en el que se veía una imagen tomada en Ezeiza en la que una persona desde el palco levantaba de los pelos a un manifestante. La fotografía, más allá de ser reciente, había tenido una amplia circulación por la prensa gráfica y televisiva. Dicho fotograma fue acompañado con la consigna “Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigos a los asesinos”. De este modo, la instalación construyó una relación entre dos hechos violentos cercanos que debían pensarse juntos, lo ocurrido en Trelew y lo acontecido en Ezeiza. La historia inmediata, al decir de Giunta, jugaba como una poderosa trama intertextual.

A su vez, los artistas dejaron aerosoles para que los espectadores pudiesen escribir en el muro y apropiarse así de la obra. De este modo, aparecieron en este paredón, instalado en la sala de un museo, frases tales como “Trelew es Ezeiza” y “Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores”.

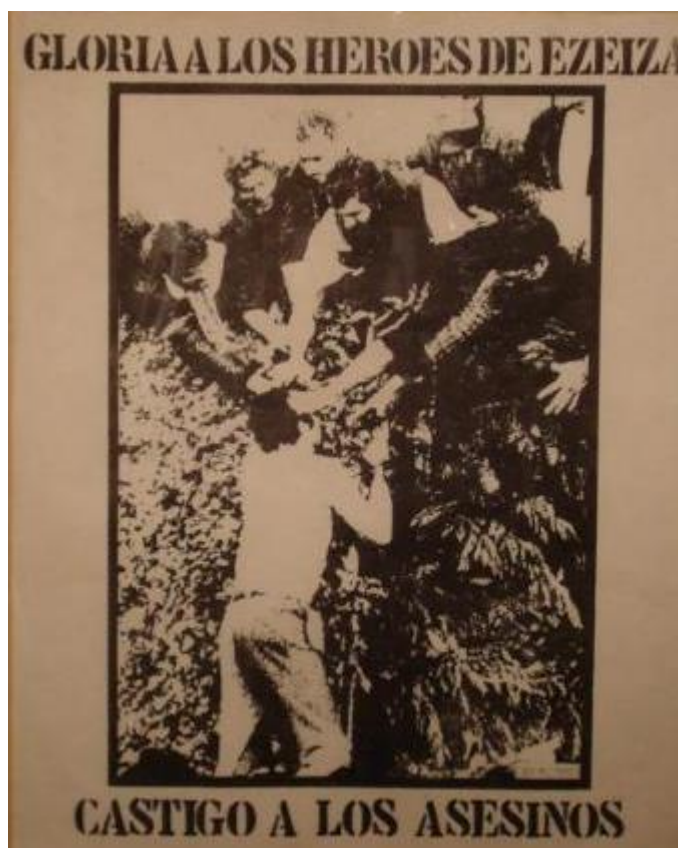


Ilustración 15: Benveniste, Romero, Leonetti, Pazos y Vigo. *Proceso a nuestra realidad*, 1973.
Vista de la instalación. Fotografía de Juan Carlos Romero Colección del artista.



Ilustración 16: Benveniste, Romero, Leonetti, Pazos y Vigo. *Proceso a nuestra realidad*, 1973.
Vista de la instalación. Fotografía de Juan Carlos Romero Colección del artista.

Ilustración 17: Juan Carlos Romero. Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos, 1973. Afiche que formó parte de la instalación *Proceso a nuestra realidad*.



Una (política de la) memoria debe construirse colectivamente y no es sólo una posibilidad de los artistas, también lo es de los espectadores.⁸⁴ La propuesta de *Proceso a nuestra realidad* es coherente con esto, “los espectadores actores penetran en el texto y asumen una actitud de completar la obra”, la que “no se completa de ninguna manera si el espectador no actúa” (Romero, Davis, & Longoni, 2010, p. 124). Así como lo había hecho en *Violencia*, una exhibición realizada por el artista también en el año 1973, las referencias cruzadas a distintos hechos y las citas textuales le exigen al espectador-actor que interactúe en la obra como si fuera una parte de ella, “articulando los niveles de información de la obra-sistema, recorriendo e interrogando activamente” (Romero et al., 2010, p. 128).

Sin embargo, *Violencia* es pensada por Romero como una acción de “concientización ideológica”. Esto mismo podría extenderse para pensar *Proceso a nuestra realidad* que el mismo artista desarrolla con otros colegas. La concientización es necesariamente un acto que pretende el pasaje de la no-conciencia a la conciencia, de la sombra a la luz. Entonces, es posible referir a las preguntas que, de una forma u otra, han sido exploradas en el primer capítulo: ¿Quién ilumina a quién? ¿Es el artista el docto y el espectador el ignorante? ¿Es posible pensar en una construcción colectiva y horizontal de la conciencia? ¿Podría pensarse esta frontera que escinde lo vertical de lo horizontal como aquello que diferencia *Violencia* de las acciones del GAC? Dejemos estas preguntas aquí.

⁸⁴ Esta idea debe ponerse en relación con lo expuesto en el primer capítulo del presente trabajo acerca de la práctica artística en tanto que *práctica ignorante*.

En *Proceso a nuestra realidad* los retratos, utilizados originariamente por el Estado para disciplinar —me refiero a las fotografías de las cédulas de identidad, documentos y demás registros oficiales—, fueron apropiados, tergiversados; es decir, utilizados para transmitir nuevos mensajes que en principio le son ajenos, y puestos en un sistema de relaciones simbólicas diferentes.⁸⁵ El rostro de cada uno de los militantes fusilados tomó un nuevo sentido en el paredón construido precariamente en el museo por los artistas. Las miradas de esas caras que coparon el espacio interpelaron a los visitantes.

Lo que pasaba dentro de la sala no era una representación de la realidad exterior, sino la realidad misma —violenta, por cierto— irrumpiendo. Al decir de Longoni, el grupo procuró “disolver las fronteras entre la calle y el museo, entre la ‘realidad’ y el ‘arte’, cuya apelación a la violencia política ya no es actuarla, encarnarla en el cuerpo del arte, del público y del artista, sino presentarla, trasladarla desde la calle donde ya está instalada” (Longoni, 2014, p. 137).

Pensar tanto un tránsito del museo a la calle como su opuesto, de la calle al museo, nos conduce a retomar la idea de sitio específico abordada en el capítulo dos. Como ya se dijo, no hay espacios neutros, en todo caso neutralizados. Tampoco hay espacios propios de la representación y espacios propios de la presentación. Cuando la acción artística traslada la lógica de la calle (o parte de ella) a un museo o viceversa, tiene lugar una irrupción de la configuración sensible de los espacios. Esta cuestión podría pensarse como una disputa política cuya estrategia consiste en no admitir la existencia de sitios específicos.⁸⁶

La premisa era “‘infiltrarse’ allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público” (Longoni, 2014, p. 141). En *Pensamientos, prácticas y Acciones*, las chicas del GAC presentan una teoría de la infiltración a la que, según señalan, llegaron luego discusiones profundas al interior del grupo sobre qué hacer con las invitaciones que comenzaban a llegar de las instituciones nacionales e internacionales. Para ellas, éstas son espacios en los que es posible infiltrarse, “aprovechando las ‘grietas’ para evidenciar conflictos desde

⁸⁵ Tergiversar en el sentido en el que los situacionistas utilizan este concepto (ver capítulo II). Más adelante, se aborda la especificidad de estas imágenes que muestran rostros humanos.

⁸⁶ Nótese que aquí “sitio específico” contrasta con “*site specific*”, teoría que ha sido abordada en el capítulo anterior. Mientras esta última noción remite a una obra hecha en relación con un lugar determinado, la primera refiere a una obra cuyo espacio de emplazamiento es secundario. Por otro lado, esto mismo que se dice en torno a *Proceso a nuestra realidad* no puede pensarse para *Presentes*. Pues, en esta última las artistas pegan las imágenes en las paredes de los sitios que transitaban los retratados antes de ser fusilados o desaparecidos por el Estado. Por tanto, los sitios si resignifican las imágenes y viceversa.

adentro”(Carras, 2009, p. 234). A su vez, las instituciones son lugares de donde obtener recursos materiales para luego desviar hacia otros fines y espacios donde abrir diálogos e intercambios creativos y políticos con colectivos afines. En definitiva, se trata de ocupar todos los espacios y eso incluye un salón realizado por una empresa privada y un museo oficial.

Sin embargo, no debe perderse de vista que se trata de dos contextos distintos. El GAC produce en posdictadura, a partir de la década del noventa; *Proceso a nuestra realidad*, en cambio, es previa a la última dictadura y tuvo lugar en un momento de mucha violencia. Al respecto Giunta aduce que “la reinserción institucional de los artistas, su participación en premios y certámenes, señala que la calle y los espacios públicos ya no son pensados como escenarios de intervenciones estético-políticas. La violencia urbana sobrepasaba y excedía toda estrategia y toda tematización artística” (Giunta, 1995, p. 81).

Otra característica que vincula a los realizadores de *Proceso a nuestra realidad* con las acciones del GAC es el borramiento del nombre propio. A diferencia de otros participantes que se presentaron como habitualmente se hace, con una foto de sus caras y una sucinta biografía, los creadores de *Proceso a nuestra realidad* aparecen en el catálogo del Salón por medio de una fotografía de una movilización en la que pude verse una pancarta de Montoneros y una multitud reunida. Un círculo negro parece señalar donde ellos se encuentran, sosteniendo la bandera. La biografía sólo dice: “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”. Los artistas se presentan antes que nada como militantes políticos y es desde allí desde donde producen su obra. Hay aquí claramente un cuestionamiento a la idea de autoría (cf. Longoni, 2014, p. 139) semejante al que se señaló en el capítulo dos cuando se hizo referencia a *Invasión* del GAC y a la reflexión sostenida por Foucault en torno a las nociones de individuación y de autor.

En la inauguración del salón los artistas repartieron entre los asistentes tarjetas con la leyenda “Recuerda Ezeiza. Recuerda Trelew” junto con una pequeña gota de sangre roja de acrílico.⁸⁷ La tarjeta, en su reverso, tenía la siguiente leyenda: “No. Por un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de los intereses mercantilistas. Sí. Por un arte nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo”.

⁸⁷ La utilización del acrílico era obligatoria para la participación en este salón.

Ilustración 18: Frente de la tarjeta que fue entregada a los asistentes en *Proceso a nuestra realidad*, 1973.
Impresión offset, hilo y acrílico.

En suma, las filiaciones entre *Proceso a nuestra realidad* y *Presentes* son evidentes y no sólo por el hecho de que ambas trabajan con un mismo hecho histórico, la masacre de Trelew, utilizando fotos carné. En la primera, los artistas dejan aerosoles para que la obra sea intervenida; en la segunda, se convoca a familiares y amigos de los masacrados y vecinos de Trelew para armar y pegar las imágenes. En este sentido, ambas acciones podrían pensarse en torno a lo señalado sobre estética relacional y a la cuestión del borramiento de la autoría. No se retomarán estas cuestiones aquí ya que han sido abordadas en los capítulos previos. Tampoco nos detendremos en lo efímero, una característica presente en ambas acciones, que será desarrollada en el próximo capítulo dedicado al *Antimonumento*. En cambio, en lo que sigue sí se trabajarán las imágenes, o al menos parte de ellas, que componen *Proceso a nuestra realidad* y *Presentes*. Más específicamente, se las intentará pensar desde distintas aproximaciones: la cuestión de los rostros y la antropometría, la dimensión ejemplificadora, la capacidad de ser reproducidas y el soporte material, los afiches.



Políticas del rostro

Como se dijo, los afiches que pegaron en Trelew militantes del PRT-ERP y que luego fueron retomados tanto por *Proceso a nuestra realidad* como por *Presentes* muestran fotos carné de frente y perfil. Utilizados en sus inicios como un instrumento antropométrico para la identificación de criminales y habiendo construido una tipología de “delincuente habitual”, estos dispositivos se encuentran en nuestros días —y desde hace tiempo— instalados en las vidas cotidianas.⁸⁸ En el documento de identidad, en el

⁸⁸ En su artículo sobre la muestra “Crime Stories: Photography and Foul Play”, expuesta en el primer semestre de 2016 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Natalia Fortuny señala que “los ficheros policiales fueron usados por primera vez en la década de 1880 por la policía francesa, que encontró en ese rigor estandarizado la posibilidad de rastrear tanto a criminales como a disidentes y anarquistas involucrados en los sucesos de la Comuna de París. En 1882 Bertillon puso en marcha su sistema antropométrico en la Prefectura de Policía de París”. El retrato fotográfico, agrega la autora, “debía ser tomado de acuerdo a normas de pose, luz y encuadre. De hecho, será Bertillon quien diseñe las fotos de frente y de perfil aún hoy utilizadas en el ámbito policial (y una de cuyas máximas establecía jamás retocar

carné de conducir, en el carné de socios de clubes o de bibliotecas, en la libreta universitaria, en el legajo laboral, en el *curriculum vitae* y, con algunas variantes, en los perfiles de Facebook o de Twitter, la foto cuatro por cuatro parece ser tan ineludible como lo es el nombre de pila y el apellido.

El desarrollo de las técnicas antropométricas, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX y que continúa hasta nuestros días, transformó por completo el concepto de identidad. Éste pasó a estar asociado a ciertos datos biológicos íntimos pero también ajenos, en algún sentido, a la persona. El código genético y la huella dactilar le pertenecen a la persona, pero le resulta tan difícil reconocerse en ellos como tomar distancia. Pues, no son más que partes de lo que Giorgio Agamben llama la *vida desnuda* (2014). Aparecen algunas preguntas: ¿Qué tipo de identidad puede desprenderse de datos puramente biológicos? ¿Acaso es posible construir una identidad a partir de dichos datos? ¿Y si lo fuera, puede haber reconocimiento a partir de ella?

Retomando a Hegel, Agamben señala que es sólo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede constituirse como persona y adquirir una identidad social. El término persona, que proviene del latín, en su origen significa disfraz, máscara, personaje o apariencia externa del hombre. En nuestra cultura, “[l]a persona moral se constituye, pues, a través de una adhesión y a su vez una distancia respecto a la máscara social: la acepta sin reservas y, al mismo tiempo, se diferencia casi imperceptiblemente de ella” (Agamben, 2014, p. 69). La identidad, por tanto, se construye en función de esa máscara social, de su reconocimiento y de su diferenciación. Por el contrario, una identidad basada únicamente en datos biológicos —como los que están detrás de los dispositivos antropométricos— sólo es posible sacrificando la persona. Es decir, los dispositivos de poder funcionan capturando y obstruyendo un modo de subjetivación. La identidad sin persona reduce la identidad en un elemento impersonal, casi inalterable tal como un dato biológico.

Más allá de la denuncia del uso por parte de los estados nacionales del dispositivo fotográfico como instrumento disciplinario, que no se encuentra sólo en Agamben sino

un retrato para que documente de manera fiel al retratado). La antropometría intentaba idear un sistema clasificatorio y de identificación para quienes cayeran (y, en especial, recayeran) presos, durante los mismos años de fines del siglo XIX se expandieron de la mano del italiano Cesare Lombroso unas ideas que ponderaban y evaluaban éticamente las diferencias antropométricas”. (Fortuny, 2016)

también (y cada vez más) en otras direcciones teóricas⁸⁹, me interesa pensar en términos ontológicos estas pequeñas imágenes y la especificidad que las separa del resto de los instrumentos antropométricos. Sin desconocer todas las mediaciones que existen entre lo fotografiado y la fotografía, entre el hecho real y la ficción propia del medio fotográfico, no puede ser obviado que ese cuadradito de papel es el retrato de un rostro. En este sentido, es necesario referir a dos cuestiones, por un lado, al tipo de identidad que puede construirse sobre el rostro y, por el otro, al tipo de identidad que se pone en juego en el registro fotográfico de un rostro.

En *La comunidad que viene*, Agamben señala que “el rostro humano no es ni el individualizarse de una *faz* genérica ni el universalizarse de los rasgos singulares: es el rostro cualsea, en el cual esto que pertenece a la naturaleza común y esto que es propio son absolutamente indiferentes” (Agamben, 2006, p. 18). El rostro resulta ser, por tanto, un lugar paradójico para plantear la cuestión de la identidad, pues se trata de una pura medialidad entre los rasgos de un individuo y las características de la especie. Se da en él una serie infinita de oscilaciones modales entre género e individuo, entre lo común y lo propio. Por un lado, en los rostros particulares la naturaleza humana pasa incansablemente a la existencia pero, por el otro, son éstos, los rostros individuales, los que conforman el género. Ambos, lo común y lo propio, parecen confundirse en el rostro.

La foto carné conserva, en cierto aspecto, un carácter paradójico: pretende captar la unicidad propia de un rostro particular para identificar a la persona y diferenciarla de los otros rostros al mismo tiempo que lo serializa y lo somete a una tipología. La foto debe ser tomada de frente o de tres cuartos de perfil, medio busto, con la cabeza totalmente descubierta y erguida, con fondo uniforme claro y liso. Agamben no diferencia este dispositivo de los otros modos de identificación biométrica como, por ejemplo, las huellas dactilares o el ADN. Si bien el uso de todas estas técnicas debe ser problematizado, en tanto que pertenecen, sin duda, a un conjunto más extenso de instrumentos que tienen la potencia de implementar un control absoluto y sin límites de los ciudadanos, no puede pensarse que la foto carné sea el registro de un dato puramente biológico que resulta ajeno

⁸⁹ Solo por referir a algunas de éstas podría mencionarse el trabajo de Penhos (2014) “Las imágenes de frente y de perfil, la “verdad” y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, el libro editado por Richard *Políticas y estéticas de la memoria* (2000) y “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos” de Ana Longoni (2010). La lista es mucho más extensa, por supuesto, pero menciono al menos tres trabajos que luego serán abordados.

a su portador tal como el código genético o su anotación impresa.⁹⁰ Hay algo en esa imagen, algo de cada rostro-máscara retratado, que opone resistencia a construir una identidad sin persona.

El rostro nunca puede estar completamente desnudo. Por el contrario, siempre parece vestir, al menos parcialmente, una máscara social que permite el reconocimiento por parte de los otros y con la que el individuo se identifica y, a la vez, se distancia. La fisonomía biológica del rostro es indiscernible de sus expresiones y de ciertas decisiones estéticas que lo atraviesan. Puede insinuar una sonrisa, tener una mirada seria, barba, bigote en muchas variantes, maquillaje o llevar una cicatriz, un corte de pelo extravagante o poco original; puede también revelar formas de vida y sugerir la pertenencia a una clase social determinada en tanto se adecue o no a una tipología construida. En este sentido, el rostro parece estar más cerca de ser una "máscara social" que algo similar a una muestra de ADN. Es una construcción que se hace con los otros y con la que se puede coincidir o no y a través de la cual se es reconocido.

Tapar y uniformar los rostros, desnudarlos, con máscaras de cartón puede tener un alto impacto visual. Algo de ello pasó en la denominada marcha de las máscaras blancas realizada en abril de 1985, al cumplirse 450 rondas de los jueves. Longoni (2010) señala que en esa ocasión se repartieron cientos de máscaras blancas e iguales a los manifestantes con el objeto de que éstos usándolas estén en lugar del desaparecido, le presten su cuerpo. El discurso dado por Hebe de Bonafini aquel día, que recupera la autora, pone esto en palabras claras: “Cada uno de estos jóvenes que están con nosotros aquí, representan a los miles y miles de hijos que nos fueron quitados. [...] Nos llevaron a los nuestros y nos nacieron miles de hijos” (citado en Longoni, 2010). Borrar la singularidad de cada rostro generó posicionamientos diferentes entre las Madres.

⁹⁰ Seguramente, merece una reflexión aparte el uso por parte del Estado de datos biológicos como el ADN para revisar o quizá reparar, al menos parcialmente, los daños que el propio Estado causó. Me refiero, por ejemplo, al Banco Nacional de Datos Genéticos cuyo fin es garantizar la obtención, acopio y análisis de la información genética que sea necesaria como prueba para el esclarecimiento de los delitos de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar. Delitos que, como es sabido, ponen cuestiones relativas a la identidad en juego. Este archivo de datos biológicos ha permitido la búsqueda e identificación de personas desaparecidas y de hijos e hijas que hubiesen sido secuestrados junto a sus padres o hubiesen nacido en centros clandestinos de detención. A su vez, esto se vincula con la posibilidad del otorgamiento de una indemnización en concepto de reparación histórica monetaria a los familiares de desaparecidos. En tanto que su aceptación implicaba también admitir la muerte de sus hijos, esto despertó posiciones encontradas entre las mismas Madres. Aquellas que estaban agrupadas en la Asociación Madres de Plaza de Mayo presidida por Hebe de Bonafini señalaron que la motivación de las Madres no es el dinero, ni tampoco la mera búsqueda de los restos mortales de sus hijos, sino continuar y extender su legado. “Ellas rechazan, fundamentalmente, acabar la cuestión, como quieren los políticos: exhumación de cadáveres, reparación económica y homenajes póstumos” (Quiroga, 2003). Sin embargo, esta posición no es unánime.



Ilustración 19: Marcha de las máscaras (1985)
Buenos Aires. Autor: Roberto Pera

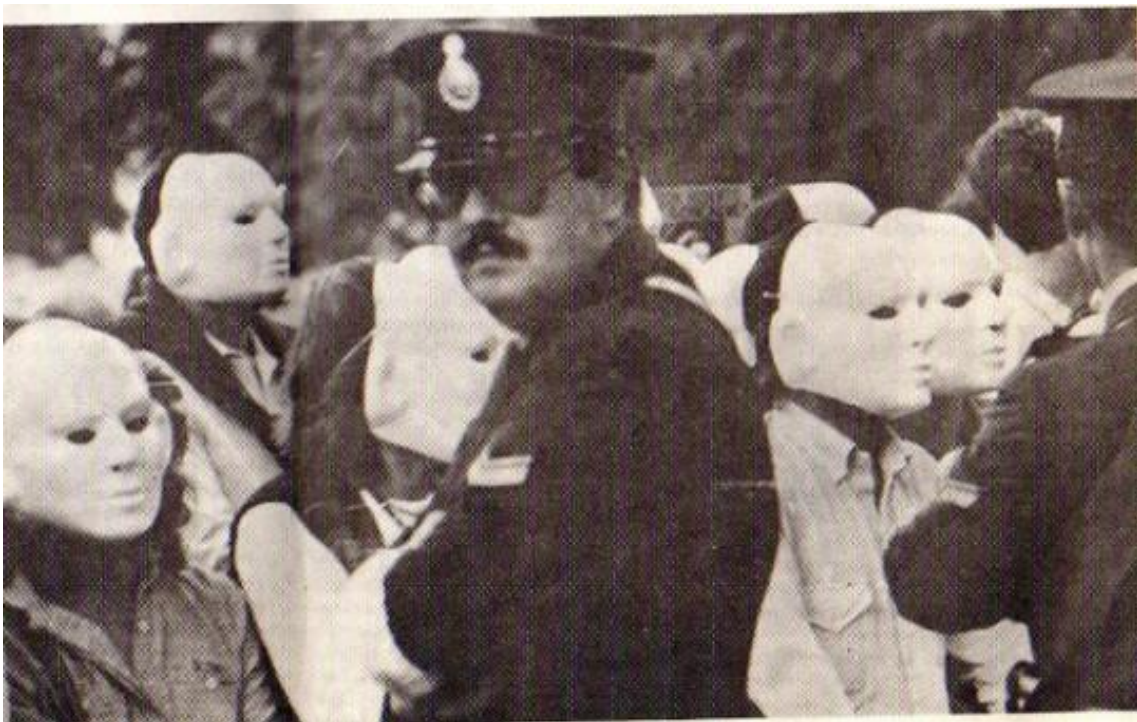


Ilustración 20: Marcha de las máscaras (1985)
Buenos Aires. Autor: Domingo Ocaranza Bouet

Según Deleuze y Guattari,

la máscara no tiene ninguna función unitaria, salvo negativa (la máscara nunca sirve para disimular, para ocultar, ni siquiera cuando muestra o revela). La máscara [...] asegura la

constitución, la revalorización del rostro, la rostrificación de la cabeza y del cuerpo: la máscara es, pues, el rostro en sí mismo, la abstracción o la operación del rostro. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 186)

Los rostros no son individuales, pues, “defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 174) Sin embargo, no por ello, el rostro es una mera envoltura exterior al que habla, piensa o percibe.

El rostro es una superficie: rasgos, líneas, arrugas, rostro alargado, cuadrado, triangular, el rostro es un mapa, incluso si se aplica y se enrolla sobre un volumen, incluso si rodea y bordea cavidades que ya sólo existen como agujeros. Incluso humana, la cabeza no es forzosamente un rostro. El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro—. Dicho de otro modo, la cabeza, todos los elementos volumen-cavidad de la cabeza, deben ser rostrificados. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 176)

Al ser producidos por una máquina abstracta de rostridad, los rostros hablan una lengua cuyos rasgos significantes se ajustan a los rasgos de rostridad específicos. El rostro rostrificado es la expropiación de los mundos posibles. Existe un vínculo estrecho entre el sistema-rostro en tanto rostrificación y el capitalismo. Pues, al igual que la sociedad capitalista, la política del rostro tiende a subjetivarlo todo, a significarlo todo.

Las fotografías de la Marcha tomadas por Roberto Pera y por Domingo Ocaranza Bouet muestran el rostro con surcos contorneado por un pañuelo blanco que lo envuelve de una Madre, a su lado se encuentra un rostro con piel plástica, liso, blanco y de facciones toscas de un desaparecido o una desaparecida que, a su vez, es idéntico a aquellos que se encuentran frente al rostro de policía que mira la cámara. Este último, adecuándose fielmente a la tipología, tiene anteojos de sol, gorro y bigote.

Si el rostro es un producto de las sociedades que lo necesitan (Deleuze, 1996, p. 44) ¿qué sucede con los rostros de las máscaras blancas? ¿Qué sucede con los rostros bordeados, casi enmarcados, con pañuelos blancos? ¿Podrían pensarse como modos de “escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 176)? Pero esto no significaría volver a una prerostrificación, sino la implementación una política de resistencia. De hecho, el rostro es una política, pero también deshacerlo es otra política. ¿Acaso los rostros de las madres y los de los manifestantes de las máscaras —no los que poseen sino en los que se introducen (nadie posee rostro, más bien todos nos introducimos en él)— son rostros no

admitidos por la máquina abstracta? Tal vez estos rostros desrostrificados de la Marcha son los porta-voces de los mundos posibles.

El rostro está recubierto por piel. En la *Lógica del sentido*, Deleuze (2010) retoma aquel aforismo expresado por Paul Valéry en *La idea fija* según el cual lo más profundo que hay en el hombre es la piel. Deleuze pone esta afirmación entre signos de interrogación. La superficie pura, el lugar del sentido, mucho más profundo que cualquier fondo, es lo que el otro oculta. “Extraña postura la que valora ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que superficial signifique no de vasta dimensión, sino poca profundidad, mientras que profundo significa al contrario de profundidad y no de débil superficie” (Deleuze, 2010, p. 223). Pero “[b]asta con que nos disipemos un poco, con que sepamos permanecer en la superficie, con que tensemos nuestra piel como un tambor, para que comience la gran política” (Deleuze, 2010, p. 58). La piel del rostro, la máscara ante el mundo es política o al menos el inicio de ella.

La piel no es algo exterior, ni algo interior, es algo exterior-interior. Tampoco es algo propiamente humano, otros animales también la tienen. Al tiempo que nos conecta con el afuera, no separa del él. La piel es un abrigo que protege, dice Fortuny, “del frío, del miedo, del dolor” (Fortuny, 2015) es una superficie de inscripción voluntaria e involuntaria, con marcas dejadas por quien la porta y por el mundo, tiene color, textura, cicatrices, lunares, tatuajes, arrugas, partes tensas.

La historia, la memoria se imprime en la piel como una huella propia de la identidad. El rostro recubierto por ella se hace diferencia, y como en el concepto derrideano, impide su captura. No sin opacidades, esta identidad permanece como huella que amenaza con borrarse en su registro fotográfico utilizado por las artistas del GAC en *Presentes*. Éste oscila incansablemente entre la construcción de una "identidad con persona" y una "identidad sin persona". También la fuerza de estas imágenes puede ser pensada con Deleuze y Guattari, pues en ellas parece haber una tensión entre el rostro que envuelve mundos posibles y el rostro rostrificado que anula la categoría de lo posible.

La reapropiación de las imágenes

El caso latinoamericano permite repensar esta cuestión desde otra perspectiva. En el capítulo “Imágenes-recuerdo y borraduras” de *Políticas y estéticas de la memoria*,

Nelly Richard señala que las fotos carné que portan los familiares de los desaparecidos en sus pancartas tienen cierta especificidad:

muestra[n] cómo sus sujetos son numerables y enumerables en fichas y listados, antes y después de la violencia, según el mismo orden estadístico del que se sirven máquinas de control para practicar la apropiación y también la expropiación, de la identidad corporal y judicial. (Richard, 2000, p. 126)

Las pancartas que portan los familiares, amigos o compañeros de militancia o los afiches que se pegan en las calles (y también en las salas de los museos) exhiben el dispositivo de supresión de identidad que hizo desaparecer a los retratados. Se trata, según escribe Richard, de la desfiguración de lo individual. En este sentido, se da un pasaje del señalamiento —propio de la foto carné tomada para identificar— al ocultamiento —propio de la desidentificación que requiere la tortura y la desaparición—. Pero luego estos dispositivos imaginarios son expropiados de las manos del Estado por militantes y activistas y utilizados por estos últimos como arma de resistencia.

En el caso de las Madres, si bien como cuenta Longoni (2010) algunas de ellas tenían la posibilidad de elegir una foto tomada en un ámbito familiar (otras no porque no existían o porque habían sido robadas o quemadas por los mismos militares que se habían llevado a sus hijos), ellas elegían las “fotos burocráticas”. Subvertir su uso original es una forma de interpelar al Estado desaparecedor. Dicho en palabras de la autora:

El hecho de que los familiares recurran a esas fotos evidencia y exacerba la contradicción y la superposición entre la maquinaria burocrática de control y la maquinaria burocrática de desaparición y exterminio del Estado, entre identificación y arrasamiento, control y negación. (Longoni, 2010)

Las fotos carné, agrega Marta Penhos transitando similares sendas, han pasado a formar parte de una cultura visual que las reivindica como bandera, integrándose activamente a las Marchas de la Resistencia que se sucedieron desde 1980, cuando en plena dictadura las madres y abuelas de la Plaza de Mayo comenzaron a reclamar la aparición con vida de sus hijos. Los rostros congelados en una juventud eterna, indican, es cierto, que “esto ha sido”, pero también le dan corporeidad y nombre a la ausencia y el anonimato de los desaparecidos (Penhos, 2014, p. 32). Al exhibirse en el ámbito público, al marchar entre la multitud o al devenir bandera como dice la autora, esos retratos de gran impacto ponen en acto una gran potencia visual y política.⁹¹

⁹¹ Longoni da algunas precisiones sobre estos retratos fotográficos devenidos pancartas. Según cuenta, fue en 1983 cuando Santiago Mellibovsky y Matilde Saidler de Mellibovsky, padres de Graciela, una economista desaparecida en 1976, quienes militaban en el CELS y en Madres de Plaza de Mayo y contaban

Según Longoni (2010), al utilizar las fotografías de sus hijos e hijas, las Madres inauguraron una fértil genealogía de usos políticos de este tipo de imágenes que “han sido prolíficas en proporcionar una representación visual a los desaparecidos, en ámbitos que conjugan desde un uso íntimo y privado, dentro del hogar, vinculado a los rituales con los que cada familia rememora a sus deudos y ausentes, hasta su instalación masiva en el espacio público”.⁹² A su vez, en las primeras rondas de las Madres, allá por 1978, las fotos —que todavía no eran pancartas sino que colgaban con una cintita del cuello de las madres o estaban enganchadas a su ropa con un alfiler— permitieron (re)establecer lazos entre las familias, en tanto que éstas les posibilitaban identificar a los familiares de los amigos y las amigas de los hijos e hijas de las manifestantes que las portaban.

La reapropiación de estas imágenes sólo puede darse a partir de un resto o una huella de la persona-máscara que perdura en el dispositivo fotográfico y que, al mismo tiempo, posibilita su tergiversación. Específicamente lo que se altera o se distorsiona a partir de una acción profanatoria, que tiene como objetivo restituir las imágenes al uso común y sacarlas de la esfera separada (Agamben, 2005), es tanto la finalidad para la que fueron concebidas como sus usos posteriores, ambos implementados por el Estado. En la reapropiación que los movimientos de derechos humanos hacen de estos dispositivos se les otorgan nuevas capas de significación. Las madres, por ejemplo, exhiben las fotos de sus hijos en las Marchas de la Resistencia para exigir su aparición con vida. Estas imágenes son el documento y el testimonio que constata la desaparición, la ausencia. Las abuelas las utilizan para encontrar a sus nietos, para que ellos puedan identificarse en los rostros de sus padres. En los recordatorios publicados diariamente desde 1988 en Página/12 por familiares y amigos de desaparecidos también aparecen estas pequeñas fotografías. Algunos artistas, por otro lado, trabajan con ellas en distintas acciones o intervenciones urbanas como parte de una (re)elaboración colectiva de la memoria que no debe pensarse como elaboración del duelo.

Según Burucúa y Kwaitkowski, la vida sólo se configura completa y auténticamente con el cierre de la existencia por la muerte o “la instalación de la memoria que la historia,

con un pequeño estudio fotográfico, idearon, realizaron y financiaron este proyecto. Las imágenes, montadas en cartón sobre una “T” de madera, tenían aproximadamente entre 70 x 50 cm y llevaban, por lo general, además de la foto ampliada, el nombre y la fecha del secuestro y en ocasiones algún otro dato. Otras, en cambio, eran fotos plenas sin ningún texto. Algunas pocas estaban compuestas por un collage de fotos: los miembros de una pareja, sus hijos, todos ellos desaparecidos (cf. Longoni, 2010).

⁹² Quizá habría que agregar que los usos de las fotografías de los fusilados en Trelew, mencionados en los apartados precedentes de este capítulo, constituyen un antecedente fundamental más allá que no sean imágenes de personas desaparecidas.

en sus diversas escalas, y el arte [...] conservan de aquella vida total” (Burucúa & Kwaitkowski, 2012, p. 10). En este sentido, las vidas de los desaparecidos no se habrían completado. El Siluetazo proporcionaría, al decir de los autores, una forma posible para terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. Lo mismo podría decirse de los usos de las fotos carné. Sin embargo, esta idea no parece ser compatible con la consigna *aparición con vida* que sostienen quienes buscan ineludiblemente a los desaparecidos y hacen un uso estratégico de sus imágenes fotográficas o del dibujo de siluetas vacías.⁹³

En *Proceso a nuestra realidad* y en *Presentes* las reapropiaciones y las tergiversaciones de las pequeñas fotos de frente y perfil, además de ser banderas de lucha, son partes fundamentales del ejercicio de memoria que dichas acciones artísticas ponen en práctica. Las imágenes son el motor de este ejercicio en tanto que pertenecen a vidas que no cerraron y cuyo duelo es imposible.

En *Memorias para Paul de Man*, Derrida (2008b) intenta responder qué es un duelo imposible y qué puede decir éste acerca de una esencia de la memoria. Al decir del autor, “desde Freud, [...] el ‘trabajo de duelo’ ‘normal’, [s]upone un movimiento en que una idealización interiorizante toma en sí misma o sobre sí misma el cuerpo y la voz del otro, el rostro y la persona del otro, devorándolos ideal y cuasiliteralmente” (Derrida, 2008b, p. 15). Pero el otro resiste la clausura de nuestra memoria interiorizante. “La posibilidad de lo imposible domina aquí toda la retórica del duelo y describe la esencia de la memoria” (Derrida, 2008b, p. 16).

Hacer el duelo de los masacrados en Trelew o, utilizando la expresión de Burucúa y Kwaitkowski, terminar el proceso social de la configuración de sus vidas equivale a devorar no sólo los cuerpos y las voces de esos otros, sino también la potencia política de sus imágenes que continúan hablando, que son parte de la lucha.

Sólo podemos vivir esta experiencia en forma de una aporía: la aporía del duelo y la prosopopeya, donde lo posible permanece imposible. Donde el éxito fracasa. Y donde la fiel interiorización lleva al otro y lo constituye en mí (en nosotros), a la vez vivo y muerto. Transforma al otro en *parte* de nosotros, entre nosotros, y entonces el otro ya no parece el otro, porque penamos por él y lo llevamos *en nosotros*, como un niño no nacido, como un futuro. (Derrida, 2008b, p. 49)

⁹³ En el primer capítulo de este trabajo, a propósito de la cartografía y el escrache como práctica de justicia, se señala que la consigna *aparición con vida* ha devenido la exigencia de algo imposible y en es en esta imposibilidad donde reside su potencia política.

En su artículo sobre los recordatorios en Página/12, Van Dembroucke señala que éstos actúan como “tumbas provisionarias de un duelo que es, a su vez, infinito” (Van Dembroucke, 2013, p. 120). Tanto los afiches sin firma con los rostros de los fusilados en la Masacre de Trelew y la consigna “Gloria a los...” como *Proceso a nuestra realidad* y *Presentes* ponen también estas cuestiones en juego. Las imágenes, tomadas en su mayoría de frente y algunas de perfil, muestran las caras, la piel y la historia de Ana María Villareal de Santucho, Humberto Adrián Toschi, José Ricardo Mena, Rubén Pedro Bonet, Susana Graciela Lesgart, Mario Emilio Delfino, Carlos Heriberto Astudillo, María Angélica Sabelli, Alfredo Elías Kohon, Jorge Alejandro Ulla, Clarisa Rosa Lea Place, Mariano Pujadas, Miguel Ángel Polti, Humberto Segundo Suárez, Alberto Carlos del Rey y Eduardo Adolfo Capello. El retrato de cada uno de estos rostros propios e impropios a la vez, en tanto que como se dijo más arriba pertenecen a un individuo particular pero forman parte de una lucha que es de todos, deviene bandera política. Son el futuro y el pasado que llevamos en nosotros.

Louis Marin (1993) señala que las imágenes, en tanto que representaciones, están atravesadas por una doble dimensión. Por un lado, dan a ver el objeto ausente (sea éste una cosa, un concepto o una persona) y cumplen un rol sustitutivo (están “en lugar de”) pero, por otro lado, son también la mostración de una presencia que es redoblada en la (re)presentación. Es decir, una representación posee dos funciones, la primera de ellas, de carácter transitiva, consiste en hacer presente una ausencia. La segunda, de carácter reflexiva, reside en exhibir su propia presencia como imagen. Toda representación se presenta representando algo y construye con ello a quien la mira como sujeto mirando (cf. Chartier, 1996, pp. 78–80; cf. Marin, 1993).

Presentes justamente intenta restituir una presencia que el Estado despresentificó, busca devolverla por medio de un ritual al lugar del que fue sustraída. Las imágenes aquí no representan, sino que presentan o, mejor dicho, presentifican; es decir, traen a la presencia. *¡30.000 compañeros detenidos y desaparecidos presentes, ahora y siempre!* es el grito que se escucha entre las multitudes cuando reunidas reclaman *aparición con vida y castigo a los culpables*. No son las representaciones de los fusilados o de los desaparecidos las que están presentes en las exigencias de justicias, sino las víctimas mismas.⁹⁴ El Estado es responsable de un pasaje que va de la presencia a la ausencia, acá

⁹⁴ La exigencia de aparición con vida y su relación con la práctica de justicia fue analizada en el primer capítulo. Lo dicho allí permite profundizar lo que se intenta plantear aquí en torno a la presencia.

las artistas junto con los compañeros, amigos y familiares recorren el camino inverso por medio de las fotografías y de la ritualidad que rodea al encuentro. No sólo está en juego el valor cultural de los retratos, también estar en el viejo aeropuerto de Trelew, donde iba a producirse la fuga, con seres allegados, armar la imagen a partir de fragmentos, pegarla tiene un carácter ritual.⁹⁵

Por otro lado, las fotos carné de las víctimas de la Masacre de Trelew reapropiadas por activistas y militantes y devenidas pancartas políticas es un "ejemplo", es decir, es singular a la vez que vale por todos en su carácter de desaparecidos. Dicho esto en palabras de Jacques Derrida:

[u]n ejemplo lleva siempre más allá de sí mismo: abre, así, una dimensión testamentaria. El ejemplo es, en primer lugar, para los otros y está más allá de sí mismo. [...] el ejemplo se separa lo suficiente de sí mismo o de quien lo da como para no ser ya o para no ser todavía ejemplo *para él mismo*. (Derrida, 1998a)

Dicho en palabras de Longoni, las fotos de los desaparecidos “representan a todos los desaparecidos a la vez que cada una de ellas es la huella de una vida en singular” (Longoni, 2010). En manos de sus madres estas imágenes no remiten únicamente a cada retratado, sino que huyen de la antinomia entre lo individual y lo universal. Si bien, como se explicó más arriba, es estrictamente cierto que en un principio estas imágenes fueron una estrategia para individualizar a un ser querido, con el tiempo las madres devinieron madres de los 30.000. Así lo afirma Hebe de Bonafini, presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, al sostener que “en nombre de la ‘maternidad colectiva’ no debían llevarse a cabo rituales de duelo personales ni debían portarse nombres propios en los pañuelos, ni en los recordatorios aparecidos en el diario Página/12, ni en placas o memoriales” (Longoni, 2010). En la plaza, cuenta la Madre en una entrevista que recupera Longoni, se intercambiaban las pancartas con las fotos con el fin que cada Madre pudiera socializar la maternidad y vivirla como un hecho multiplicador y de amor. El gesto buscaba aprehender las enseñanzas de sus hijos según las cuales todos somos iguales y todos los hijos son iguales, todos son todos. Cabe señalar que esta idea no fue compartida por todas las madres y fue uno de los motivos que llevó a la separación en el año 1986 entre la Asociación Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo línea Fundadora.

⁹⁵ Es Benjamin (2009a, p. 102) quien dice que los retratos fotográficos poseen un alto valor cultural. Sin embargo, dado que esta idea es abordada más adelante, en el cuerpo del texto se pasa por alto la referencia.

Los recordatorios, de igual modo, no conmemoran únicamente al compañero o familiar de quienes firman la publicación, sino que poseen una dimensión testamentaria que incluye también a todos los desaparecidos. Al decir de Van Dembroucke, las fotografías carné publicadas en los recordatorios “no están confinadas a la representación de la individualidad de quienes retratan, sino que han adquirido un peso simbólico por el cual un solo rostro tiene el poder de representar a todas las víctimas que se cobró la represión estatal en la década del 70 en la Argentina” (Van Dembroucke, 2013, p. 120). Algo semejante podría decirse de las fotos de los masacrados de Trelew que fueron retomadas en las acciones artísticas mencionadas en este capítulo.

En todo caso, la cuestión parece ir más allá de estas fotos en particular y más allá, inclusive, del género retrato. Pues, la fotografía es un instrumento fundamental en las luchas por construir determinadas memorias respecto de un pasado común y traumático. Como apunta Fortuny —siguiendo a un importante corpus bibliográfico—, ésta “puede pensarse como una de las matrices privilegiadas de representación de la historia y como vehículo para las memorias”. Aunque no puede obviarse que, agrega la autora, “[e]n Argentina y América Latina, la fotografía fue a menudo protagonista de reelaboraciones artísticas de los procesos y ocurrencias visuales de la memoria colectiva” (Fortuny, 2015).

La actualización de lo reproducido y el rostro

Presentes es una serie de imágenes impresas en papel por medio de técnicas de reproductibilidad. Estas últimas, apunta Benjamin en su célebre ensayo de 1936, carecen del *aquí y ahora* propio de la obra de arte no reproducible. Dicha técnica:

[m]ientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva en el lugar de la aparición única. Y, en la medida en que le permite a la reproducción salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido. (Benjamin, 2009a, p. 91)

Al carecer de autenticidad, la obra no sólo potencia su valor de exhibición, sino que también adquiere función social, al mismo tiempo que radica su fundamento en la política. Sin embargo, el arte técnicamente reproducible conserva ciertas trincheras en las que la originalidad, el aura resiste. Este es el caso de la fotografía del rostro humano.

El valor cultural de las imágenes tiene su último refugio en el culto del recuerdo a los seres amados, los lejanos o los muertos. Desde las primeras fotografías, en la expresión fugaz de un rostro humano, el aura hace su último guiño. Esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. (Benjamin, 2009a, p. 102).

Benjamin se detiene en las fotografías tomadas por Atget de las calles de París vacías de seres humanos para ejemplificar acerca de esta cuestión.

Se ha dicho de él, con mucha razón, que las tomó como si se tratara del lugar de un crimen. También el lugar del crimen está vacío de hombres. Esa toma fotográfica se realiza en función de los indicios. Las tomas fotográficas comienzan a convertirse, con Atget, en elementos de prueba del proceso histórico. Esto constituye su secreta significación política. [...] Inquietan al observador, pues siente que frente a ellas debe buscar un camino determinado. (Benjamin, 2009a, p. 102)

Ahora bien, las ideas sostenidas por Benjamin nos obligan a detenernos y a pensar, una vez más, el uso de los retratos fotográficos en los movimientos de derechos humanos en general y en *Presentes* en particular. Como apunta Natalia Fortuny, “llevar sobre el pecho la foto del desaparecido se ha convertido en parte de la iconografía de este reclamo reconocida mundialmente” (Fortuny, 2014, p. 107).

En las impresiones de los rostros de los militantes masacrados en Trelew parece encontrarse esa belleza melancólica a la que refiere Benjamin. Sin embargo, ésta lejos de disminuir la potencia política parece potenciarla. Dicha fuerza, en el caso particular de estas imágenes, no se debe a la pérdida del valor cultural y a la prevalencia del valor de exhibición. Pues, el valor cultural de estas fotografías es innegable: son los rostros humanos de personas fusiladas que son recordadas por compañeros de militancia, amigos y vecinos. A su vez, las pegadas que hacen las artistas juntamente con estos allegados tienen cierto carácter ritual y aurático, son momentos únicos. Pero también resulta evidente su valor de exhibición: son imágenes convertidas en gigantografías mediante una técnica informática muy sencilla, impresas en hojas A4 y en impresoras de uso doméstico. Pueden hacerse tantos ejemplares como se desee sin que sea posible distinguir entre copias y originales.

No es la ausencia de seres humanos lo que convierte a estas fotografías en elementos de prueba del proceso histórico. De hecho, es la presencia insoportable de esos rostros —las partes consideradas, mal o bien, más humanas de los cuerpos— lo que le otorga significación política.

Es la mirada de los ausentes la que acusa y clama por justicia. (...) La foto, entonces, bandera acusadora que viste un cuerpo, aparece en el espacio público en un intento de quebrar tanta invisibilidad. La foto se vuelve una prueba de vida ante la fuerza desaparecedora que borra personas y, junto a ellas, borra también sus huellas. (Fortuny, 2014, p. 108)

La fuerza política de estas imágenes no reside en el avance del valor de exhibición y en el desplazamiento del valor de culto, sino en una surte de encuentro y desencuentro tenso entre ambos. Lo privado y lo público conforman una suerte de dialéctica que no se

resuelve. El retrato que los familiares utilizan para recordar a sus seres amados en la esfera privada irrumpe en el ámbito público. Del mismo modo, los vínculos relacionales pasan a ser públicos, al igual que las abuelas, los nietos y los hijos, las madres son —como se dijo a propósito de las palabras de Hebe de Bonafini en el apartado anterior— las madres de todos. Cada rostro retratado grita por todos.

Boris Groys señala que “la época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones, de desaturaciones y reaturaciones” (Groys, 2016, p. 63). Los lugares en los que se instalan las gigantografías son muy singulares: las paredes del penal de Rawson, los muros de la ex ESMA, los andenes de la Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki (ex Avellaneda). No son espacios neutros, ni topológicamente indeterminados, si acaso los hubiera. Son, más bien, lugares sagrados que re-aturan la obra. Tampoco puede ignorarse que esas imágenes siguen circulando en registros fotográficos de la instalación: pasan por redes sociales, por trabajos como este, se proyectan en paredes de universidades en el contexto de clases o ponencias, etc. En este tránsito de un contexto a otro, “las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas, en tanto que circulan por esas redes, y alteradas visualmente en cada instante” (Groys, 2016, p. 64). Cada imagen es copia y original a la vez, o dicho en palabras de Groys “la reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada por reproducción” (Groys, 2016, pp. 64–65). La política, o más precisamente, las políticas del arte son el producto de estas infecciones, irrupciones y reconfiguraciones.

CAPÍTULO IV: ESTO NO ES UN MONUMENTO. TENSIONES ENTRE MEMORIA, CREACIÓN ARTÍSTICA Y ESTADO

Con motivo de los festejos del bicentenario argentino y a raíz de la aceptación de una invitación oficial, el GAC instaló sobre la avenida Corrientes, a pocos metros de 9 de Julio, el *Antimonumento del bicentenario*.⁹⁶ Se trató de un gran cartel luminoso montado en una estructura de caños metálicos de forma rectangular de unos 15 metros de altura. Esta especie de marco de puerta monumental o de arco de triunfo, que atravesó la calle, funcionó como acceso al *Paseo del bicentenario*. En él se sucedían de manera cíclica distintas frases, palabras sueltas, adivinanzas y efemérides que buscaban interpelar a los asistentes.

Los textos proyectados entrelazaron hechos del pasado con situaciones del presente, cuestionando así al Estado en sus 200 años de historia. El dispositivo en el que pudo leerse el discurso se confundía, de algún modo, con las otras marquesinas de la zona. Sin embargo, más allá de su forma publicitaria, este cartel luminoso no buscó vender un producto, más bien procuró generar —a partir de un juego de palabras, de un tiempo y un espacio específico en el que se emplazó— una revisión de la narración oficial de los doscientos años de historia argentina y una interrupción —por más que fuere por pocos instantes— en las coordenadas de lo sensible.

⁹⁶ La Avenida Corrientes es el centro de la vida nocturna y escénica de la Ciudad de Buenos Aires. Se encuentran allí una gran cantidad de marquesinas luminosas que, como se dirá más adelante, se confunden con la puerta que instaló el GAC. Cabe señalar que la economía visual de dicha avenida no se asemeja a ninguna otra del centro porteño. En ese sentido, se producía allí una interacción particular entre la obra y su entorno.



Ilustración 21: GAC, *Antimonumento del bicentenario* (2010)
Registro fotográfico de la intervención realizada en la Ciudad de Buenos Aires.

A lo largo de los tres capítulos precedentes se han abordado distintas aristas en torno a la relación entre la creación artística y lo político en el GAC. Como se anticipó en la introducción, en esta última sección se abordará una declinación particular y distinta de las ya planteadas: las tensiones entre las prácticas artísticas, políticas y memorísticas y el Estado en tanto que encargante. La presencia del *Antimonumento del bicentenario*, crítico del Estado, en una celebración oficial y a raíz de un encargo también oficial nos conduce a un conjunto de preguntas y de reflexiones que abordan dichos vínculos y dichas tensiones.

Por lo pronto, puede señalarse que no es esta la primera vez que el GAC forma parte de un espacio estatal. La instalación *Carteles de la memoria*, por ejemplo, es una de las obras de arte público que conforman el Parque de la memoria, otro espacio estatal en el que también se realizó la muestra temporal *Liquidación por cierre* a la que se aludió en los capítulos anteriores. A su vez, los carteles también fueron expuestos bajo el nombre *Escrache signs* en el Victoria & Albert Museum de Londres. Como ya se dijo, la aceptación de invitaciones institucionales, ya sean estatales o privadas, ha sido desde un comienzo motivo de discusiones al interior del grupo (Carras, 2009, pp. 231–234). Sin embargo, el *Antimonumento del bicentenario* abre de manera paradigmática este problema en tanto que no es meramente una obra instalada por un encargo oficial, pues,

además de ello, ésta fue pedida a las artistas para celebrar el aniversario número 200 de la Revolución de Mayo.

La efeméride y su celebración

Como demuestra Cecilia Dinardi, las conmemoraciones históricas en general y la de bicentenario argentino en particular —en tanto que ritos performativos de repetición— tienen entre sus cometidos la construcción de la identidad nacional, la formación de la nación y del patrimonio. Los actos conmemorativos oficiales son una fuente de poder: “el poder de realizar interpretaciones oficiales y representar a «nosotros», «la nación» y «el pasado» al tiempo que ocultan su carácter de constructo” (Dinardi, 2016, p. 274).

El bicentenario argentino, celebrado los días 21, 22, 23, 24 y 25 de mayo de 2010, habilitó tanto al gobierno de la Ciudad de Buenos Aires como al de la Nación la posibilidad de narrar nuevamente la historia pasada, presente y futura. Los modos de celebrar que llevó a cabo cada gobierno estuvieron, en parte, condicionados por el horizonte electoral del año venidero. De esta forma, los festejos organizados por el gobierno local tuvieron tintes muy diferentes a los que el gobierno nacional llevó a cabo. Mientras que la reinauguración del Teatro Colón a puertas cerradas⁹⁷ y con la presencia de personalidades del mundo de la política y del espectáculo fue la principal actividad del primero, el segundo priorizó las actividades en espacios públicos y de libre acceso tales como recitales de rock nacional, tango y folclore, desfiles, puestos gastronómicos y de productos regionales en los que tuvieron representación todas las provincias del país. A su vez, mientras el gobierno nacional eligió mirar hacia el futuro revisando el pasado, el gobierno de la ciudad sólo puso los ojos en el porvenir (Dinardi, 2016; M. L. González, 2015).

La conmemoración del Centenario de la Nación desarrollada en 1910 por un gobierno compuesto por una elite responsable del modelo agroexportador que tuvo la mirada fuertemente puesta en Europa y en el genocidio a los pueblos originarios fue también para el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner una referencia de la cual era necesario diferenciarse. En este sentido, el bicentenario tuvo una fuerte presencia de los

⁹⁷ En rigor, a la inauguración —en la que el Ballet Estable y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires presentaron una selección del tercer acto de *El lago de los cisnes*, de Piotr Tchaikovski, y el segundo acto de *La bohème*, de Giacomo Puccini— sólo se pudo ingresar con invitación, pero se instaló en las afueras del teatro una pantalla de grandes dimensiones que permitió a los no privilegiados ver el espectáculo.

países de la región y hubo cierto espacio también para las comunidades de pueblos originarios.⁹⁸ De hecho, una de las performers que representó a “La Argentina” en el desfile de Fuerza Bruta, el principal evento de la celebración de los 200 años de la Revolución de Mayo, era Wichi.

También es posible diferenciar los festejos del bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 de los del bicentenario de la Independencia fechada el 9 de julio de 1816. Pues, la conmemoración llevada a cabo por el gobierno del presidente Mauricio Macri⁹⁹ en el año 2016 fue austera, sin demasiadas referencias a la historia (Adamovsky, 2016b), tuvo como invitado de honor al rey de España Juan Carlos I a quien se le pidió disculpas por la independencia, no contó con la presencia de presidentes latinoamericanos (Wasserman, 2016) y la principal atracción fue un desfile militar en el que participaron el carapintada Aldo Rico y otros militares y agrupaciones que reivindicaron el terrorismo de Estado (Pertot, 2016).

Luego de lo expuesto, resulta evidente que el *Antimonumento* del GAC formó parte de la celebración del bicentenario de 2010 organizada por el gobierno nacional, pues la propuesta de esta obra fue coherente con la del festejo nacional, en el que participaron más de seis millones de personas.

⁹⁸ Como emblema de esta cuestión puede mencionarse el desplazamiento del monumento a Cristóbal Colón ubicado hasta el año 2013 a espaldas de la Casa Rosada y que fuera obsequiado por la colectividad italiana con motivo del Centenario de la Nación por el monumento a Juana Azurduy realizado a partir de una donación del Estado Plurinacional de Bolivia. A su vez, es necesario agregar que a fines del 2017 éste fue trasladado y en su lugar se construye el helipuerto presidencial y el denominado *Paseo del bajo*, un corredor vial de 7,1 kilómetros.

⁹⁹ Mauricio Macri antes de ser electo presidente de la Nación fue Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Durante dicho mandato tuvieron lugar los festejos del año 2010.



Ilustración 22: GAC, *Antimonumento del bicentenario* (2010)
Registro fotográfico de la intervención realizada en la Ciudad de Buenos Aires.

La intervención del GAC fue una de las tres puertas de ingreso (también de egreso, claro) al denominado *Paseo del bicentenario*. Los otros pórticos estuvieron a cargo de los artistas Marcos López, Graciela Sacco, León Ferrari y el grupo Mondongo. El paseo consistió en una serie de puestos o stands (gastronómicos, de distintas provincias, de países allegados y de ciencia y tecnología), cuatro escenarios donde tuvieron cita espectáculos musicales nacionales y latinoamericanos, las pasarelas por las que se sucedieron los desfiles militares y cívicos con perspectiva federal, tradicionales e innovadores, entre otras atracciones. No hay dudas de que, entre las distintas propuestas, se destacó el desfile organizado por la agrupación Fuerza Bruta, dirigido por Diqui James, y en el que participaron dos mil artistas entre actores y músicos. Éste consistió en un recorrido que narró 200 años de historia en 19 escenas temáticas, que abarcaron desde la historia de la inmigración hasta el concepto de soberanía, la dictadura o la vuelta de la democracia. (cf. Micheletto, 2010)

Antimonumentalismo, un breve recorrido

El concepto de antimonumento o *counter-Monument* fue utilizado por James Young para referirse a un conjunto de obras críticas del nazismo y, al mismo tiempo, de la idea

de monumento. Estos dispositivos no deben representar qué pasó, ni ser un repositorio absoluto de memoria, ni ofrecer un consuelo a las víctimas, sino más bien abrir una pregunta y establecer un diálogo con los espectadores. A su vez, deben ser afectados y modificados por el presente. Si un monumento es la materialización en el espacio público de un discurso o una versión sobre el pasado dominante, un antimonumento es una batalla contra ello. Un artefacto de este tipo no debe poner la práctica memorística en una zona de confort que permita seguir adelante sin más.

Un ejemplo: Horst Hoheisel, un artista alemán emblemático en lo que hace a este tipo de acciones, presentó ante un concurso oficial en 1995 un proyecto artístico que consistía en destruir la Puerta de Brandenburgo y dejar sólo escombros.¹⁰⁰ Lo que el artista buscaba era la realización de un memorial del Holocausto. Éstos últimos marcarían que *ahí algo sucedió*, que hubo una nación alemana, una identidad que ya no puede reconstruirse, pero tampoco borrarse. Otro proyecto del mismo artista que sí fue ejecutado fue la reconstrucción de la pirámide y fuente neogótica de doce metros de altura que el empresario judío Sigmund Aschrott regaló a la comunidad de Kassel y fue destruido en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Luego de haber estado cubierto por tierra y por flores durante algunas décadas, Hoheisel propone hacer una nueva fuente como imagen espejada de la original, hundida bajo ese espacio. El flujo del agua quedó invertido y la pirámide semioculta en un pozo de doce metros de profundidad que solo puede verse desde arriba por las hendiduras de las rejillas. Así como la destrucción de la Puerta de Brandenburgo no implicaba ni conservarla tal cual es, ni quitarla por completo del paisaje urbano de Berlín; la reconstrucción de la fuente en Kassel no es la restauración del original, ni la instalación de una completamente nueva.

Además de las obras de Hoheisel, existen otras que pueden pensarse como parte del antimonumentalismo. Un ejemplo cercano a la instalación del GAC que nos ocupa en este capítulo es la obra que la artista Jenny Holzer realizó en el Völkerschlachtdenkmal, cerca Leipzig en el período del 14 de junio al 16 de 1996.

¹⁰⁰ Cabe señalar que, como era esperable, el artista no ganó el concurso. Sin embargo, nunca pretendió hacerlo; pues, la presentación del proyecto era la acción artística en sí misma.



Ilustración 23: Holzer, Jenny. *Untitled, modeled after the Leipzig Völkerschlachtdenkmal...*, (1995).

La obra consistió en la proyección de textos sobre el Monumento de la Batalla de las Naciones encargado por la Liga Patriótica Alemana en 1913 y que se realizó con ocasión del centenario de dicho enfrentamiento. La estructura, una pirámide de aproximadamente cien metros de altura y adornada con colosales estatuas de hombres con armadura, simboliza valores del tiempo de guerra tales como el poder nacional, el coraje, la perseverancia y el triunfo militar. Desde su construcción, este monumento ha interpelado a partidos políticos dispares como monárquicos, nazis y comunistas (Keller & Schmid, 1995). Los textos fueron tomados del proyecto *Lustmord* desarrollado por la artista entre 1993 y 1994 en respuesta a la violación sistemática de mujeres en actos de "limpieza étnica" durante la Guerra de Bosnia (Meskimmon, 2000, p. 13). *Lustmord* describe la violación y el asesinato de una mujer por medio de tres poemas y con tres voces: la de la mujer que sufre la tortura, el perpetrador del delito y un testigo más imparcial al evento. Estos textos se mostraron en fotografías en primer plano, escritos a mano en azul, negro o rojo-negro sobre la piel, en instalaciones con objetos y huesos de mujeres, en formato libro y en grabaciones sonoras que se publicaron en internet. Si bien la artista no piensa la intervención en Leipzig como parte del proyecto *Lustmord*, al utilizar los mismos textos el vínculo es evidente.

Pueden pensarse algunas semejanzas y algunas diferencias entre el antimonumento de Holzer y del GAC. Por ejemplo, ambos trabajan proyectando textos que denuncian una

historia oficial violenta y otra historia negada que ha sido violentada. Pero en la obra del GAC el contenido de los textos no se limita únicamente a cuestiones relativas a la violencia de género —también se aborda otros tipos de violencias relacionadas a la raza y a la clase social—. Por otro lado, mientras Holzer proyecta sobre un monumento emblemático, el GAC construye una estructura de caños efímera y provisoria que dudara sólo unos días y que antes y después de ser antimonumento —esto es, antes de ser ensamblada y una vez desarmada— carece de valor artístico, histórico, icónico. Como se dijo, la instalación del bicentenario argentino es una puerta, algo para el paso, inserta en contexto de una celebración multitudinaria que contó con una gran oferta cultural y gastronómica. La percepción distraída que prácticamente “exige” en ese contexto la puerta del GAC (a riesgo de pisar, ser pisado, llevado por delante, llevar por delante, desencontrarse con el grupo acompañante, perderse algo de todo lo que está pasando o simplemente dejar de celebrar y pasar a ser un mero contemplador desinteresado) contrasta con la percepción solemne que podría pensarse que despierta el antimonumento de Holzer. Esta última es una “obra completa en sí misma”, en cambio, la argentina es una entrada a un festejo que puede no ser vista. De hecho, al charlar sobre esta instalación con amigos y amigas que asistieron a la celebración, muchos manifestaron no haber percibido este antimonumento.

El GAC ha participado entre el 2003 y el 2004 en la Comisión Antimonumento a Julio Argentino Roca que no sólo ha intervenido con diversas performances, sino que también ha elaborado un proyecto de ley. Según éste,

se hace imprescindible revisar los mecanismos mediante los cuales se establecen formas de simbolizar y se instituyen modelos que rigen la vida y definen la identidad de los pueblos. Es por eso que esta iniciativa pretende dejar fuera de vigencia una de las tantas perspectivas erróneas de la Historia, las cuales se basan en la exaltación de figuras de genocidas como héroes nacionales. (Carras, 2009, p. 306)

Encuentro al menos dos cuestiones en el proyecto que resultan llamativas. La primera de ellas tiene que ver con la postulación de distintas versiones de la historia: algunas falsas, sostenidas por el Estado, materializadas en monumentos y concebidas para disciplinar y persuadir, y otras, consideradas verdaderas que han sido ocultadas por quienes sostienen las primeras. Dentro de las batallas o disputas por la instalación de memorias subalternas, no oficiales o silenciadas dadas en Argentina, la lucha contra la figura de Roca es emblemática. Esto se debe a que este expresidente y militar tuvo a su cargo una de las denominadas Conquista del Desierto (1877-78) mediante la cual se aplicó un plan de aniquilamiento sistemático de las comunidades indígenas y, a su vez, fue

responsable de la instalación del modelo agroexportador (Delrio, Lenton, Escolar, & Malvestitti, 2018).

Un segundo punto por resaltar es que la propuesta tiene como eje la remoción y destrucción del monumento a Roca ubicado a pocos metros de la Plaza de Mayo en la Diagonal Sur de la Ciudad de Buenos Aires, como así también de todos los que se encuentran en distintos espacios públicos del territorio nacional. Evidentemente, el proyecto de la Comisión se distancia de la idea de antimonumento sostenida por Young y llevada a cabo por artistas alemanes como el ya citado Hoheisel, pues el proyecto de destrucción de la Puerta de Brandenburgo, ni la pirámide invertida realizada en Kassel remueven o borran los monumentos originales. De haberse realizado, el primero, símbolo fundamental de la identidad alemana, debía quedar allí, transformado en escombros pero presente; el segundo implicó rehacer la pirámide, no tal como el municipio lo pretendía, es decir, tal cual supo ser, sino en forma negativa, espejada y debajo del nivel del suelo.

El antimonumentalismo en Argentina surgió a mediados de la década de la década del '90, algunos años después que en Alemania, y se centró en discutir monumentos instalados al menos cien años atrás con llamada la generación del '80. Lo que se buscó, según señala Mariana Corral, es tomar el concepto de antimonumento y llevarlo más allá del campo del arte para desplazarlo “hacia el intersticio entre el discurso poético y la práctica política militante”. Todo antimonumento, agrega la integrante del GAC, “conlleva la intervención reactiva sobre el monumento objetado (acciones directas, pintadas, actos de repudio, etc.)”. Aunque a veces lo acompaña, éste se distingue del monumento popular en tanto que el segundo es un emplazamiento conmemorativo que promueve la visibilidad de lo que está negado.

Sin embargo, el antimonumento y el monumento popular tienen una base común, pues ambos pretenden, parafraseando nuevamente palabras de Corral, generar disputas políticas y territoriales. A su vez, ambos son emplazados sin la autorización del Estado. Bajo estas mismas ideas es posible pensar las señales urbanas de la memoria instaladas en Buenos Aires. Éstas, dice Schindel, “están directamente vinculadas a los actores de la sociedad civil que las impulsan e informan tanto acerca de los diferentes estadios de su acción como del conflictivo y a menudo paradójico rol del estado” (Schindel, 2006, p. 53).

El (anti)monumento: un artefacto

Un antimonumento, pero también un monumento, antes que cualquier otra cosa es un artefacto, un objeto técnico que configura la sensibilidad. Es Benjamin quien en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” utiliza el concepto de *apparatus* para referirse a la fotografía y al cine en tanto que transformadores de la percepción y la experiencia. (cf. 2009a, p. 93)

Es preciso definir qué se entiende por aparato. Para ello es posible recurrir a Jean-Louis Déotte. Lejos del uso que hace Althusser (2008) de este término en su célebre ensayo sobre los aparatos ideológicos de Estado, Déotte (2004) lo piensa siguiendo la huella de Benjamin. En este sentido, se entiende que ciertos objetos técnicos construyen redes de sensibilidad que determinan las formas de la percepción de una época dada. Para Déotte, cada período histórico no se diferencia de los otros por el modo en el que se vincula la ideología y los modos producción, sino que encuentra su singularidad al estar configurado por ciertos aparatos que ocasionan una redefinición de la sensibilidad. Para Althusser un aparato ideológico de Estado es una institución (escuela, familia, etc.), para Déotte un aparato es no sólo algo previo a las instituciones, sino aquello que las posibilita. Pues, un aparato es una configuración técnica de la sensibilidad. Sin hacer una lista exhaustiva ni completa de los aparatos que signan y construyen a la modernidad, el autor menciona al menos cinco que pueden funcionar como ejemplos para aclarar este concepto. Se trata del *aparato perceptivo* —que impone una sensibilidad definida por las nociones de “sujeto”, del *museo* —que impone la idea de una “sensibilidad común”—, de la *fotografía* —que transforma la sensibilidad al traer una nueva temporalidad que ya no se encuentra determinada por la continuidad sino que se abre a lo fragmentario y a lo mínimo—, el *cine* —modifica de un modo esencial la percepción social— y la *cura psicoanalítica* —que por medio de una tecnología del habla y de la escucha redefine la temporalidad en su relación con el acontecimiento—.

“Lo que aparece, aparece necesariamente *configurado por un aparato*” (Déotte, 2012, p. 129). Los objetos técnicos —siempre en relación con un contexto transindividual— hacen época y por tanto configuran la sensibilidad y el ser-común transformándose al mismo tiempo como consecuencia de ello. Más aún, en palabras de este autor, “un aparato puede ser entendido como una superficie de inscripción particularmente poderosa” (Vera, 2012, p. 145).

El conjunto de elementos comprendidos por el término aparato, así como lo hemos definido, no es infinito, pero no dista tanto de serlo. La escena pública siempre se encuentra configurada por aparatos, incluso la arquitectura es un conjunto de éstos. El emblemático *Obelisco*¹⁰¹ pero también los semáforos, el trazado urbano, o los carteles que señalan los nombres de las calles (generalmente nombres propios de personas que la historia oficial elige para sostener su narración), sólo por mencionar aparatos cercanos al menos en tiempo y espacio al que nos ocupa, se encuentran allí incluidos. Vale aclarar que ninguno de éstos podría pensarse como un aparato fundamental de la modernidad. Pues, podría pensarse una modernidad sin el obelisco porteño pero difícilmente sin cine, sin fotografía o sin monumentos.

Para Déotte todo acontecimiento necesita de una superficie de inscripción que es necesariamente técnica. De hecho, un aparato puede ser entendido como una poderosa superficie de inscripción. Sin embargo, la relación entre esta última y el acontecimiento es paradójica.

El acontecimiento transformador, aquel que revolucionará las condiciones de recepción establecidas, en su advenimiento, no puede ser acogido por la superficie de inscripción ya instalada, pues ella, por definición, no puede acoger al acontecimiento revolucionario (Déotte, 2012, p. 145).

El Antimonumento del bicentenario, en cambio, inscribe o escribe sobre una superficie ya establecida, marquesinas luminosas, textos que podrían pensarse como acontecimientos transformadores. Aquí un fragmento de éstos:

SOMOS NEGROS / SOMOS NEGROS / SOMOS NEGROS (...). Luchemos para que la clase pobre participe también de los beneficios y la libertad que han conquistado con su sangre.

“ADIVINANZA: ¿QUIÉN DIJO? ‘Esta campaña que hacemos las mujeres socialistas no es contra ustedes, los hombres, sino para lograr una equiparación que sabemos justa y creemos impostergable (...). (Texto proyectado en la puerta-cartel: GAC, Antimonumento, 2010)

¹⁰¹ El Obelisco de Buenos Aires es un monumento histórico considerado un ícono de la ciudad. Fue construido con motivo del cuarto centenario de primera fundación de la ciudad en 1936 por el arquitecto Alberto Prebisch.



Ilustración 24: GAC, *Antimonumento del bicentenario* (2010)
Registro fotográfico de la intervención realizada en la Ciudad de Buenos Aires.

Con estas frases, concisas y de rápida lectura, aptas para paseantes que se mueven en una muchedumbre y en un espacio repleto de estímulos visuales y sonoros, las artistas parecen pretender la inscripción de un inmemorial, entendido por Déotte como un recuerdo que no ha sido inscripto y que, al mismo tiempo, corroe cada superficie de inscripción. En la primera parte del fragmento, la figura del “negro” o la “negra” asumida y reivindicada como una identidad propia y en la segunda parte la actualidad de una idea pronunciada hace más de cien años por Carolina Muzzilli, una mujer socialista, hija de obreros y no recordada por la historia oficial es lo que, al inscribirse, o al proyectarse, corroe la superficie de inscripción.

Esta intervención urbana del GAC inscribe un acontecimiento transformador en una superficie de inscripción ya instalada, pero (re)configurable, (re)apropiable, (re)inscribible, es decir, un espacio que puede (y debe) ser disputado. Me refiero no sólo a la Ciudad de Buenos Aires, con sus teatros, con sus monumentos, con sus fechas, próceres y batallas que le dan nombre a las calles y las avenidas, con sus escuelas y museos, sino también a la celebración que estaba teniendo lugar por aquellos días. Más aún, es ese contexto lo que potencia la obra. La misma instalación dentro de un museo o en una calle cualquiera y un día cualquiera tendría seguramente un vigor diferente.

Las ciudades son superficies de inscripción en las cuales se instaure una memoria común pero también un olvido común, el olvido de la violencia. Los monumentos son, sin duda, piezas fundamentales, construcciones que se gestan en los espacios. En este sentido, el relato hegemónico que compone la memoria oficial no sólo suele materializarse en monumentos que son instituidos, sino que éstos, a su vez, devienen instituyentes.

Los monumentos, generalmente dispuestos por el Estado, son un tipo particular de artefactos que remiten de manera explícita al pasado, no entendido a este último como un tiempo previo que fulgura de modos diversos en el presente sino como algo cerrado y dado. En *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, el historiador del arte austrohúngaro Aloïs Riegl señala que existen tres clases de monumentos que se diferencian entre sí “por una ampliación progresiva del ámbito en el que el valor conmemorativo adquiere validez” (Riegl, 1987, p. 32). Por un lado, se encuentran los *monumentos intencionados*, que fueron creados con la finalidad de permanecer. Los *monumentos históricos*, por el otro, incluyen a los que son intencionados y a los que no. Finalmente, la categoría *monumentos antiguos* comprende obras no en relación con su significado original o a su destino, sino sólo bajo la premisa que hayan existido o vivido durante mucho tiempo en el pasado (cf. Riegl, 1987, p. 31 y ss.).

¿En qué radica la particularidad del *Antimonumento del bicentenario*, un artefacto de tamaño monumental y que pretende recordar ciertos hitos silenciados ocurridos en los 200 años de historia del Estado argentino? La instalación del GAC es un objeto técnico cuya pretensión es quebrantar los lugares comunes de la memoria nacional estratégicamente administrada por el Estado. Los textos que se van sucediendo remiten a un pasado de pertenencia popular, conflictivo y heterogéneo en términos étnicos, lingüísticos, de género y de clase, con el que se pretende —utilizando expresiones de Derrida (Derrida, 2005, p. 16 y ss.)— hacer temblar, agrietar, de-sedimentar y no demoler, el edificio de la memoria total o completa y homogeneizadora. Es evidente que este artefacto construido por el GAC no puede pensarse bajo ninguna de las tres categorías propuestas por Riegl. No existió durante mucho tiempo, ni fue creado con la finalidad de permanecer. Más bien todo lo contrario, es efímero y provisorio.

El Antimonumento ya en su mismo nombre dice oponerse al monumento. Más todavía, uno de los textos proyectados dice: “Propuesta: destruya los monumentos a genocidas” (Texto proyectado en la puerta-cartel: GAC, Antimonumento, 2010). Gran

parte de esos últimos son los que se han emplazado en la ciudad en otra conmemoración, la del Centenario. Podría encontrarse aquí, a primera vista, un contrasentido: un antimonumento es, por más que fuere en sentido negativo, un monumento. De hecho, la obra del GAC tiene una estructura que podría pensarse como monumental y de gran impacto visual. Sin embargo, no es lo monumental, en tanto que algo de grandes dimensiones, lo que hace al monumento, ni su ausencia lo que define al antimonumento. Más allá de sus dimensiones, éste se caracteriza por realizar un trabajo particular con la “memoria viva”, podría decirse, recuperando el concepto trabajado en el primer capítulo de esta tesis.



Ilustración 25: GAC, *Antimonumento del bicentenario* (2010)
Registro fotográfico de la intervención realizada en la Ciudad de Buenos Aires.

La antimonumentalidad de esta obra reside en su carácter efímero, no está pensada para que perdure ni tiene la capacidad de hacerlo. He aquí la diferencia fundamental con la caracterización que hace Riegl del monumento moderno. La instalación del GAC sólo estuvo en pie desde 21 al 25 de mayo de 2010, luego fue desarmada y de ella sólo quedan, además de recuerdos en la memoria de quienes asistimos, registros fotográficos y fílmicos. En la visita guiada previa a la inauguración de la muestra retrospectiva *Liquidación por cierre*, ya mencionada en los capítulos anteriores, Mariana Corral, integrante del GAC, señaló que la materialidad de los monumentos tradicionales

transporta la idea de solidez y perdurabilidad a partir a través de los tiempos. La piedra, el bronce, el mármol, el hormigón, el hierro, el acero: materiales que cargan con el peso de su cualidad física y de la historia que las ratifica. Una materialidad por lo general más inmutable que el propio modelo ideológico que la fundó. (Corral, 2017)

A diferencia de los monumentos por medio de los que se pretende transformar recuerdos e ideologías en algo inmutable, eterno, trascendente, necesario y perfecto, el *Antimonumento* no buscó perpetuar los recuerdos sino intervenir en la construcción de una memoria provisoria, contingente y llena de interrogantes. No se trató, en este sentido, de sustituir un relato por otro. La gran cantidad de asistentes que circulaban por todo el paseo y el hecho de que los textos del cartel luminoso estuvieran en constante movimiento impedía la lectura de la totalidad de la narración. Es decir, sólo era posible una captación parcial realizada desde una perspectiva determinada y nunca de la totalidad.

Como sintetiza Schindel, el término *antimonumento* refiere a

aquellas obras dedicadas a provocar la memoria de formas no convencionales y cuestionar la idea tradicional de monumento como objeto fijo y definitivo portador de verdades eternas. [...] Se trata de obras que tienden a señalar en silencio antes que amonestar en voz alta, y que propician la reflexión antes que la transmisión de certezas. [...] se trata menos de afirmar la memoria que de interrogar sobre sus condiciones de posibilidad. (Schindel, 2006, p. 62)

El lenguaje publicitario y el susurro al porvenir

Volvamos ahora una vez más al *Antimonumento del bicentenario*. Al tratarse de un cartel luminoso de tipo pasa-mensajes y al estar emplazado en la avenida Corrientes, muy cerca de la intersección con la Avenida 9 de Julio, el discurso que allí palabra por palabra se sucede se funde con la polución visual de las marquesinas que habitualmente invaden o, al menos, forman parte del paisaje de esa zona de la ciudad. En este sentido, podría decirse que esta instalación del GAC toma el lenguaje alienado, el lenguaje espectacular en su versión más descarada, más patética: el lenguaje publicitario.

Esta cuestión nos conduce una vez más la noción de espectáculo ya abordada en el segundo capítulo de este trabajo. Es Agamben quien se pregunta en *La comunidad que viene* (2006) cómo podemos (y, quizá podría agregarse, debemos) recoger la herencia de Debord. El capitalismo no sólo se define por la expropiación de los medios de producción, sino también —y principalmente— por la alienación del lenguaje, es decir, del *logos*, aquello que según Heráclito es común. El espectáculo es la máxima expresión de dicha expropiación y “por esto (justo porque ser expropiado es la posibilidad misma de un bien común) la violencia del espectáculo es tan destructora; pero, por la misma razón, el

espectáculo contiene aún algo así como una posibilidad positiva que puede ser usada contra el mismo” (Agamben, 2006, p. 51).

El *Antimonumento del bicentenario* parece transitar estas sendas: pone el lenguaje alienado y su violencia intrínseca en contra de sí mismo. Es decir, lleva al acto la potencia autodestructiva que posee el espectáculo. Los textos que se suceden continuamente parecen pretender activar aquella parte de la memoria y de la percepción colectiva que ha sido manipulada y convertida en mercancía espectacular. Como ejemplo podría citarse la siguiente frase:

En 1810 como en 2010, el poder conservador pugna por arrogarse el control sobre los cuerpos y las conciencias de las personas. Exigen su derecho de propiedad absoluta sobre los medios de simbolización, ejercen el monopolio de la vida. (Texto proyectado en la puerta-cartel: GAC, *Antimonumento*, 2010)

El mensaje, contundente y esquivo a cualquier tipo de metáfora, pretende que el visitante del “Paseo del bicentenario” reflexione acerca de la sociedad del espectáculo y de la historia oficial y la estrategia para ello utilizar el lenguaje alienado que le es propio al primero.¹⁰² O, más aún, tal vez el GAC asume, con evidencias suficientes, que habiendo pasado casi cincuenta años de la publicación de la *Sociedad del espectáculo* de Debord ya no existe un lenguaje que no sea publicitario, un lenguaje que “desde afuera” pueda indicar qué hacer o cómo proceder contra la alienación. Como se ha dicho con Foucault (1988) en el capítulo dos de esta tesis, el poder y la resistencia son coextensivos y no sustancialmente diferentes. Por ello, es posible pensar un lenguaje alienado que además de tener la potencia de autoafirmarse pueda autodestruirse.

En sus intervenciones el GAC no importa un lenguaje ajeno al territorio sino que se reapropia del que existe y lo subvierte. Utilizar las señales urbanas habitualmente instaladas en los barrios para hacer visible aquello que no lo está también responde a esto mismo. El cartel luminoso presentado en la celebración del bicentenario o las señales urbanas coinciden en que ambos se infiltran en la ciudad perdiéndose y descubriéndose entre la polución visual.

Lo propio del arte, dicen Deleuze y Guattari, es desmontar “la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones” y sustituirlas por “un monumento compuesto

¹⁰² Puede señalarse que aquí nuevamente nos topamos con el problema ya abordado bajo las categorías artistas ignorantes y artistas iluminadas. O sea, ¿las artistas se ponen en un lugar de superioridad y pretenden solidarizarse con aquellos que supuestamente permanecen en las tinieblas de la memoria oficial? Sin embargo, la argumentación oportunamente presentada nos llevó a desechar este dualismo. Remito, por tanto, al capítulo uno del presente trabajo.

de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 177). El escritor, por ejemplo, toma las palabras existentes pero crea una nueva sintaxis que “hace tartamudear a la lengua corriente, o estremecerse, o gritar, o hasta cantar”. El lenguaje es retorcido por el arte, éste lo hace vibrar, lo abraza y lo hiende.

El *Antimonumento del bicentenario*, más allá de su presencia en una celebración por el aniversario números 200 de la Revolución de Mayo y más allá de sus referencias textuales a hitos del pasado, no conmemora. Pues, no le pasa el cepillo a contrapelo a la historia oficial buscando hechos invisibilizados para construir un relato semejante que subraye algunos hitos y oculte otros de acuerdo con determinados intereses.¹⁰³ Como dicen Deleuze y Guattari, “un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento: el sufrimiento eternamente renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha siempre retomada” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 178). Antimonumento, como lo entiende el GAC, y monumento que no conmemora, como lo piensan los franceses, son aquí términos semejantes. En este sentido, el *Antimonumento del bicentenario* es un monumento siempre en devenir que susurra al oído del porvenir: le cuenta sobre ese sufrimiento eternamente renovado de las mujeres, de los pueblos originarios, de los trabajadores, le habla sobre la lucha. ¿Es esto en vano? ¿No hay final para el sufrimiento? ¿Las revoluciones llevan en sí la imposibilidad de su victoria? Las respuestas son lisa y llanamente: no. Continúan argumentado los autores,

[e]l éxito de una revolución sólo reside en la revolución misma, precisamente en las vibraciones, los abrazos, las aperturas que dio a los hombres en el momento en que se llevó a cabo [...]. La victoria de una revolución es immanente, y consiste en los nuevos lazos que instaure entre los hombres, aun cuando éstos no duren más que su materia en fusión y muy pronto den paso a la división, a la traición. (Deleuze & Guattari, 2017, pp. 178–179)

Las intervenciones de las chicas del GAC se caracterizan por un trabajo no conmemorativo con la memoria que busca desatar, por más que fuere de manera efímera, vibraciones, abrazos y encuentros. En los tres capítulos precedentes esto ha quedado claro. *Aquí viven genocidas*, *Invasión* y *Presentes* configuran nuevos modos de celebrar, crean situaciones, rituales y vínculos. El *Antimonumento del bicentenario* no es una excepción. Éste no es un intento de hurgar en el archivo del pasado para construir a partir de él una nueva tradición, una nueva identidad nacional. Tampoco, como se dijo, realizan

¹⁰³ “Cepillar a contrapelo la historia” es una sentencia famosa enunciada por Walter Benjamin en la séptima tesis de “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2009b, p. 144).

una mera enunciación de hitos de una historia negada sino más bien susurran al porvenir. Pero este último “no es un futuro de la historia, ni siquiera utópico, es el infinito Ahora” (Deleuze & Guattari, 2017, p. 113). La intervención en la celebración del bicentenario busca avivar la potencia colectiva del pensamiento, agrietar un presente cimentado en las omisiones de la historia, en el sufrimiento y en las luchas no contadas.

Las antinomias política-Estado, deshaciendo dualismos

La particularidad del *Antimonumento del bicentenario* consiste, como ya se dijo, en ser una obra encargada por el Estado. Esto, sin duda, abre un conjunto extenso de preguntas sobre los vínculos entre el Estado, lo político, el arte activista y las prácticas de la memoria. Más precisamente los interrogantes a los que me refiero abordan la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de la coexistencia entre éstos. ¿Puede el Estado promover una práctica política de la memoria? ¿O éste solo puede cumplir el papel de policía de la memoria? ¿Cuándo interviene el Estado, el vínculo entre el arte la política sólo puede pensarse, para decirlo con Benjamin, en términos de estetización de la política? ¿O aun así podría haber politización del arte?

Para poder delinear respuestas a estas preguntas es preciso definir qué entendemos por político y por Estado. Rancière, un pensador cuyas ideas sobre lo político han estado muy presentes en esta tesis, señala que la política no se halla dentro del orden de lo cuantificable, ni en la mera reparación del daño. Es más bien el advenimiento de lo inconmensurable en el seno de la distribución de los cuerpos parlantes en un escenario común, en el que se plantea como un conflicto la existencia y la calidad de quienes se encuentran allí presentes. La distorsión conlleva una irrupción por medio de la cual aquellos que no eran contados como seres dotados de palabra, se hacen contar.

Lo sensible, según este autor, se configura a partir de escenas de disenso, capaces de sobrevenir en cualquier tiempo y lugar. Pues todo paisaje sensible puede ser agrietado en su interior y reconfigurado bajo nuevas formas de percepción y de significación. La distribución de lo perceptible, de lo pensable y de la palabra es susceptible, entonces, de ser distorsionada. La política no se da a partir de la mera oposición entre ricos y pobres, sino que se origina a partir de la existencia de una parte de los que no tienen parte. En este sentido, la política tiene lugar cuando los efectos del orden natural, o mejor dicho naturalizado, de dominación son interrumpidos por la presencia de los excluidos en el escenario de lo común, que toman una parte del todo que antes no tenían. Sin embargo,

la política está signada por la disimetría de las posiciones. Ante una definición dada del problema común y de las capacidades, ésta puede reinventarse a partir de un contexto de lucha de mundos percibidos. Por tanto, la capacidad de cualquiera, y su ejercicio, es redefinida a través del desacuerdo. El disenso es un litigio fundamental fuera del cual no hay política posible. En este sentido, la concepción que Rancière propone del término política se opone a la que habitualmente es empleada. Ésta se refiere al “conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 1996, p. 43). El desacuerdo es el corazón mismo de la política, es un enfrentamiento sobre las maneras de ver y de organizar lo sensible. El disenso se basa en el encuentro de dos heterogéneos, a partir del cual se rearmen los pares parte-no parte, visto-no visto, con nombre—sin nombre, etcétera.

En rigor, lo político es aquello que se da raramente, ya que se halla ligada a determinadas circunstancias —según lo aducido en *El desacuerdo* (1996)— locales y ocasionales, pero que al mismo tiempo siempre existe en tanto que toda partición de lo sensible necesariamente está conformada también por aquellos que no tienen parte.

En las antípodas del disenso y de lo político se hallan el consenso y la policía. Bajo una lógica de la completitud, el consenso identifica a los sujetos con las partes reales y únicas de una sociedad, al tiempo que equipara la justicia con la distribución óptima de las partes. Lo político es lo otro del *estatus quo*, aquello para lo cual Rancière reserva el nombre de “policía” [*police*]. Esta antipolítica sostiene que no hay parte de los que no tienen parte e intenta fundar el orden social en la naturaleza. Cabe señalar que el concepto de “policía” es mucho más amplio que el de baja policía o de los aparatos represivos del Estado. La policía es la ley que establece la parte o la ausencia de parte de las partes, en un escenario dado por cierta configuración de lo sensible en la que se inscriben unas y otras. El sistema de policía define un orden de los cuerpos que determina las divisiones entre los modos del hacer, del ser y del decir, y que los asigna a lugares y tareas específicas. De esta forma, se trata de “un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, 1996, pp. 44–45). En suma, para el autor el sistema de policía es la organización estatal, el Estado.

Política es, bajo esta concepción, la actividad que rompe con la configuración de lo sensible, que estructura las partes y las ausencias de partes de los que carecen de ella. Al

mismo tiempo, y a partir de dicha ruptura, se representa una nueva partición de lo sensible. La irrupción de la política posibilita que los cuerpos se desplacen de los lugares que tenían asignados. Se visibiliza lo invisible. El ruido deviene palabra que discute. La política sólo tiene espacio cuando convergen dos procesos heterogéneos, el impuesto por el sistema policial y el proceso iniciado con el postulado igualdad. Por tanto, la política es el encuentro y el consecuente litigio de la igualdad con el sistema de policía, con el Estado. El primero genera una distorsión en el segundo. O, dicho de otro modo, hay política porque la igualdad toma la forma de la distorsión. Lo político comienza con la inscripción de una parte de los sin parte dentro de la sociedad y termina cuando el todo de la comunidad se transforma en idéntico a la suma de partes. He aquí el sistema de policía. La organización sensible de la comunidad, sustentada por medio de la lógica de policía —en la que se inscriben tanto las relaciones entre el espacio donde se hace tal cosa sí y tal otra no, como las capacidades del hacer— es redefinida por la distorsión. Aquella voz muda para la que no había lugar en el escenario de los seres parlantes comienza a sonar.

Si bien a partir de una distorsión se vuelven a representar las relaciones sensibles y se reemplaza una ficción por otra ficción, se producen a su vez nuevas inscripciones de la igualdad como libertad. Por tanto, estaríamos ante una ficción más justa que la anterior.

En las sociedades occidentales contemporáneas el consenso es sostenido por la democracia formal a través de leyes e instituciones. Éstas son, según los términos expresados en *El odio a la democracia*, “las apariencias bajo las cuales, y los instrumentos por los cuales, se ejerce el poder de la burguesía” (Rancière, 2012, p. 13). En cambio, la democracia real, que —como ya se señaló en el capítulo dos de este trabajo— se basa en la igualdad y en la libertad, se opone a estas apariencias del orden policial representado en las instituciones de la ley y del Estado. En principio, la política no es ni puede ser estatal, sino que —por el contrario— parte, y se aloja también, en la vida material y en la experiencia sensible. Aunque Rancière reconoce la idealización que prima en nuestra contemporaneidad en lo que hace al modelo de la democracia consensual, no puede dejar de señalar que democracia y consenso son términos contradictorios. Habitualmente se postula la existencia de este régimen como el triunfo de la política y de la sociedad occidental en general, que encuentra su correlato en el hundimiento de los sistemas totalitarios. La soberanía popular queda materializada en un sistema de instituciones que

se muestran como próximas a la justicia. La democracia, ya no formal ni consensual, es entendida por el autor como:

el modo de subjetivación de la política -si por política se entiende otra cosa que la organización de los cuerpos como comunidad y la gestión de los lugares, poderes y funciones-. (...) Es el nombre de lo que viene a interrumpir el buen funcionamiento de ese orden a través de un dispositivo singular de subjetivación. (Rancière, 1996, p. 126)

Del mismo modo en que se puede afirmar que toda política es democrática, puesto que —como ya se dijo— en ella se da una confrontación entre el orden de policía y la lógica de la igualdad, es posible señalar que todo consenso es apolítico. Éste presupone la inclusión de todas las partes y de todas sus demandas. Por tal motivo, si todas las partes forman parte, no hay parte de los sin parte y no hay subjetivación política posible de éstos.

Ahora bien, retomemos nuestros interrogantes sin perder de vista estas ideas de Jacques Rancière. Es evidente que los caminos recorridos en los dos primeros capítulos de esta tesis no contradicen lo dicho por el filósofo francés. Pues, tanto *Aquí viven genocidas* como *Invasión* implican ejercicios de memoria y prácticas políticas ubicadas en las antípodas de las promovidas por el Estado argentino en fechas cercanas al 2001 (aumento de las desigualdades, de la represión y a la impunidad vigente en torno a los responsables de la última dictadura militar). El Estado sostiene el consenso, los movimientos sociales y los grupos de arte militante litigan contra él. ¿Pero qué sucede con *Presentes*, desarrollada muchas veces en espacios destinados por el Estado al ejercicio de la memoria, y con el *Antimonumento del bicentenario*, realizado a partir de un encargo del propio Estado? ¿Puede haber arte político promovido por el Estado? Según Rancière, no. Al menos no si se entiende al arte político como la puesta en práctica de modos de resistencia, de formas de disenso que no buscan la mera reparación del daño sino más bien una distorsión, una irrupción, un enfrentamiento sobre las maneras de ver y de organizar lo sensible.

También es posible sostener una respuesta semejante yendo más allá del autor francés y situando la reflexión en la Argentina postdictatorial. Por ejemplo, Schwarzböck aduce que el arte o la cultura cuando es promovida, subvencionada, premiada y difundida por la Secretaría o Ministerio de Cultura es la vida de derecha vivida como vida de izquierda. Esto es: “libertad ambulatoria plena, espacio público abierto, oferta de espectáculos amplísima y sin censura, paneles de debate en la TV y en las universidades, agenda de fin de semana gratuita y al aire libre” (2016, pp. 76–81). Para que el triunfo de la dictadura se disfrace de derrota, a partir del 1984 la contracultura, la cultura subterránea

debe convertirse en cultura protodemocrática. Aunque buena parte de ella se disfrute de noche, la vida cultural pasa a ser una actividad diurna que no aparece ante los ojos de quienes la producen y de quienes la consumen como algo distinto de la lógica social. En postdictadura no hay, según Schwarzböck, un verdadero afuera de dicha lógica. “El arte y el pensamiento aparecen en sociedad, de 1984 en adelante, como ya aparecían, desde hacía tiempo en los países sin dictadura: como parte del mercado de las ideas, igual que la política” (Schwarzböck, 2016, p. 81).

Las ideas de la filósofa argentina van más lejos que las de Rancière; pues, si nos atenemos a lo señalado por ella, las cuatro intervenciones del GAC que han sido parte fundamental de esta tesis no son más que actividades diurnas inscriptas dentro de la lógica social. En rigor, en la postdictadura argentina, habiendo sido la vida de izquierda aniquilada en los campos de concentración, no hay práctica artística, ni política, ni ejercicio de la memoria que pueda agrietar la vida de derecha. Por ello, el arte no puede no ser diurno, la construcción (artística), por más que fuere a escala micro, de otras lógicas, de otros modos de estar o de vivir no es posible.

A partir de lo señalado en el apartado anterior cuando se utilizó la expresión “susurro al porvenir” de Deleuze y Guattari para pensar el *Antimonumento del bicentenario*, puede deducirse que según entiendo esta intervención del GAC pone en cuestión lo señalado por Rancière y por Schwarzböck. Los textos proyectados en este antimonumento denuncian ante la vista de millones de personas que asisten a la celebración oficial que:

Estado, Iglesia, clase dominante, Sociedad Rural Argentina (...) han ocultado una larga genealogía de luchas de los pueblos. (...) estar en desacuerdo, no colaborar, no ser parte, ni cómplice, no obedecer los mandatos normalizadores... todas variantes de un disenso activo que llama a cuestionar las bases de un discurso totalizador. (...) Un día como hoy en 1810 las mujeres morían en abortos clandestinos, hoy doscientos años después sigue sucediendo. (...) Un día como hoy en 1910 existía la trata de mujeres y niñas, hoy cien años después siguen secuestrando y desapareciendo mujeres para la explotación sexual. (Texto proyectado en la puerta-cartel: GAC, *Antimonumento*, 2010)

Más allá que es un error aproximarse a esta obra analizando únicamente los textos que proyecta, lo cierto es que estas frases atacan de modo directo los fundamentos mismos del Estado, de su historia y de su presente y llaman a no colaborar. ¿Por qué el Estado lo permite, lo financia, lo promociona y le da un lugar central? ¿Debemos aceptar que esta intervención no es más que una expresión del consenso, de la democracia formal, de la vida de derecha? ¿O es una suerte de crítica inofensiva incapaz de ni siquiera molestar al Estado? ¿O quizá éste devino algo indestructible y cualquier crítica resulta estéril?

También podría ensayarse una hipótesis que sostenga la existencia de cierta cooptación por parte del Estado de los artistas participantes habiendo muchos de ellos recorrido previamente los caminos del arte político crítico, por decirlo de algún modo; o bien podría pensarse la idea de una reconciliación a partir de la cual ya no es necesario el arte crítico; otra conjetura que podría arriesgarse versa sobre lo que las mismas integrantes del GAC definen —y que ha sido abordada en el capítulo anterior— como teoría de la infiltración. Justamente, la celebración del bicentenario fue un espacio interesante para hacer una ocupación estratégica. Esto fue así, al menos, por dos motivos: por un lado, la masividad del evento posibilitó poner la obra ante cientos de miles de espectadores; por otro lado, las artistas contaron con un presupuesto ilimitado.¹⁰⁴

Sin embargo, toda hipótesis que busque responder las preguntas formuladas a lo largo de este capítulo y que no contemple la particularidad y las mutaciones del Estado —aun cuando sea clara la presencia de una misma matriz capitalista— parece no estar bien encaminada. Esta es limitación que encuentro en la teoría política sostenida por Rancière que contrapone lo político al Estado y presenta a este último como el garante del consenso. Un esquema dualista de este tipo parece simplificar demasiado la cuestión. El problema reside en la dificultad de pensar al Estado en abstracto y en buscar las complejidades y los matices que hacen a éste. El Estado que Rancière parece tener en mente y al que pretende darle validez universal es el Estado europeo y occidental.

Los festejos del bicentenario y la intervención del GAC evidencian la necesidad, a mi entender, de pensar al Estado *desde acá* —desde Latinoamérica, desde Argentina, desde el 2010—. *Pensar desde acá* no significa rechazar sistemáticamente las ideas nacidas en otros suelos, sino cuestionar su supuesta validez universal, su supuesto ser abstracto. *Pensar desde acá*, en este caso, nos obliga repensar la idea de Estado que trae Rancière situándola, buscando sus pliegues y sus complejidades.

Tampoco el Estado de la postdictadura argentina puede pensarse como algo homogéneo. Más allá de sus contradicciones, no es lo mismo un Estado que pide perdón por haber implementado un plan sistemático de desaparición forzada de personas que un Estado que sanciona leyes que habilitan la impunidad, que indulta a genocidas o que le pide perdón al rey de España por la independencia argentina como se hizo en el 2016. El

¹⁰⁴ Esta última cuestión la cuenta “Charo” Golder, integrante del GAC, en una entrevista realizada y citada por González (2015, p. 6).

Estado del 2001, año en la que se inscriben las acciones a las que dedicamos los dos primeros capítulos, guarda diferencias con el Estado del 2010 y 2012, años en las que se desarrollan las intervenciones artísticas de los últimos dos.¹⁰⁵ Cabe aclarar que decir que no son iguales no es afirmar que son completamente diferentes, más bien intento señalar que entre ellos hay continuidades y, al mismo tiempo, tensiones y diferencias. Es decir, en el 2003 no tuvo lugar una refundación del Estado argentino, sino que fueron incorporadas (y no sin contradicciones) a las políticas de Estado ciertas consignas sostenidas históricamente por militantes de movimientos sociales. No se puede omitir que la lucha por la memoria dista muchísimo de ser un invento del kirchnerismo. Por el contrario, se encontraba bien instalada desde antes que Néstor Kirchner fuese una figura conocida a nivel nacional.

¹⁰⁵ De hecho, desde los orígenes del GAC hasta el 2018, año en el que se termina de redactar esta tesis, los vaivenes del Estado argentino en lo que hace a política de la memoria son, por lo menos, notorios. Por supuesto que excede a esta tesis dar cuenta de dichos movimientos por demás de complejos. Sin embargo, pueden señalarse algunos hechos que son lo suficientemente contundentes como para dejar a la vista estos vaivenes. En el '97 se cumplían once años de la sanción de la ley de Punto Final y diez de la Ley de Obediencia Debida. Ambas, al igual que los indultos, se encontraban con plena vigencia. A partir del año 2003, por iniciativa del Poder Ejecutivo, el Poder Legislativo declaró nulas las leyes antes mencionadas posibilitando que muchos de los responsables por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura fueran juzgados y condenados. Al mismo tiempo, distintos lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención pasaron a ser espacios de memoria. El 24 de marzo, día en el que históricamente los militantes han marchado exigiendo justicia, se transformó en feriado nacional y en el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. En esa fecha pero en el año 2004 el entonces presidente Kirchner ordenó que fueran descolgados los retratos de los dictadores Videla y Bignone, que se encontraban en una de las galerías del Colegio Militar de El Palomar, pidió perdón en nombre del Estado y anunció la creación de un Espacio de la Memoria en la entonces ESMA con partes del predio cedidos a organismos de derechos humanos y partes que continuarían en manos del Estado. En el año 2006, luego de haber sido víctima de desaparición forzada durante la última dictadura cívico-militar y declarar como víctima y testigo en el juicio por delitos de lesa humanidad en el que fue condenado a prisión perpetua el represor Etchecolatz, el militante Jorge Julio López desapareció sin que hasta el día de hoy existan noticias sobre qué le sucedió. Entre el 3 de julio de 2013 y el 24 de junio de 2015, es decir, durante casi la mitad del segundo mandato de la presidenta Fernández de Kirchner, Milani (actualmente procesado por delitos de lesa humanidad) fue jefe de Estado Mayor General del Ejército. En el año 2016 el entonces ministro de Cultura de la Ciudad, Lopérffido, declaró ante la prensa local que en Argentina no hubo 30 mil desaparecidos. Meses más tarde, el presidente Macri adujo no saber si hay 9 o 30 mil desaparecidos, utilizó el adjetivo “desquiciada” para referirse a una Madre de Plaza de Mayo y calificó de “guerra sucia” a la última dictadura. También en el 2016 un juez intentó privar de la libertad a Hebe de Bonafini que fue defendida de la policía por militantes. En mayo de 2017 el represor civil Muiña, condenado en el año 2011 por secuestro y torturas, fue beneficiado por la Corte Suprema con el denominado “2 x 1”, abriendo así la posibilidad de que otros criminales de lesa humanidad solicitaran el mismo beneficio. Esto último fue impedido por la contundente desaprobación social, canalizada en multitudinarias movilizaciones en las principales plazas del país que hicieron que en una semana, dicha doctrina se vuelva legal y políticamente inviable. A fines del año 2017, Etchecolatz fue beneficiado con prisión domiciliaria pero meses más tarde ésta fue revocada. Según un informe de la Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad (PCCH) actualmente hay 1.305 imputados por crímenes de lesa humanidad libres y 1.038 detenidos. Han fallecido 599 personas; 499, antes de ser sentenciadas, y 100, luego del dictado de su condena o absolución. Finalmente, existen 37 personas que se encuentran prófugas.

Retomando las preguntas que dieron origen a este apartado, habría que sostener que bajo determinadas circunstancias el Estado o, mejor dicho, una parte de él puede no oponerse y hasta promover políticas sociales, artísticas y de la memoria que sean disruptivas o disensuales, en el sentido en que Rancière entiende ese término. La teoría dualista que presenta este filósofo francés parece no ser del todo útil para reflexionar sobre algunos que Estados latinoamericanos que en algunos tramos de sus historias han sabido canalizar ciertas demandas históricas promovidas por los sectores más críticos y han convergido en ellos construcciones de consenso y políticas de disenso.

Desde 1997, año en el que comienzan a intervenir juntamente con los docentes que se encontraban en lucha, el GAC ha sido coherente en su militancia. Ha aceptado invitaciones del Estado cuando fue conveniente hacerlo y ha ocupado espacios públicos sin permiso de éste cuando fue necesario. A su vez, para las artistas parece resultar evidente que cualquier acercamiento al Estado realizado por un movimiento político, social o artístico debe ser siempre parcial, momentáneo y estratégico, debe hacerse con un pie adentro y con un pie afuera como explica Golder del GAC cuando describe, en una entrevista, la situación del grupo a partir del año 2004, con la cesión de la ex-ESMA (Russo, 2008).

Como se dijo en el primer apartado de este capítulo, los actos conmemorativos oficiales son formas de construir poder, de representar identidad. Sin embargo, la celebración del bicentenario organizada en el 2010 por el entonces gobierno nacional llevó a cabo este constructo dando cierto espacio también al cuestionamiento del mismo. Un monumento, como muchos de los que se construyeron, es la materialización en el espacio público de un discurso dominante, un antimonumento, como el del GAC, es una lucha contra ello, dicho con Déotte, es un intento por inscribir un recuerdo que no ha sido inscripto pero no por esa remembranza en sí misma sino por la necesidad de corroer cada superficie de inscripción.

Habitar de modo crítico, por más que medie una invitación oficial, el espacio de la celebración del bicentenario como lo hizo el *Antimonumento* del GAC es continuar susurrándole al oído del porvenir, para decirlo nuevamente con Deleuze y Guattari, el sufrimiento renovado eternamente de las mujeres y los varones, su protesta recreada y su lucha perpetuamente retomada.

A MODO DE CIERRE

En las páginas precedentes se han explorado los modos en que las máquinas del GAC *Aquí viven genocidas*, *Invasión*, *Presentes* y el *Antimonumento del bicentenario* construyen memorias ligadas al pasado reciente y forjan, a su vez, nuevos modos de ver, decir y hacer en el contexto de la postdictadura argentina. Estos constructos son efímeros y situacionales, tanto porque construyen situaciones como porque están situados en una coyuntura particular que los condiciona y de la que también son condicionantes.

Más allá de las fechas en las que son puestas en funcionamiento, las máquinas del GAC adoptan un modo de pensar, enunciar y actuar que se ubica en un contexto preciso dado por la revitalización de la exigencia de verdad, memoria y justicia que comenzó en la última parte de la década del noventa y por un proceso complejo que suele ser denominado —y así lo hemos hecho en este trabajo— como el 2001, en el que convergieron múltiples demandas y diversas formas de manifestarlas. Si bien se trata de dos hechos diferentes y, a su vez, uno se da en términos cronológicos antes que el otro, lo cierto es que como se argumentó en la introducción ambos se potencian mutuamente sin perder la especificidad que les es propia. El 2001 se inicia algunos años antes y todavía no parece ser posible determinar cuándo se cierra. El 2001 es un período particular de la postdictadura, pues si esta última se constituye a partir del triunfo de la dictadura disfrazado de derrota y se caracteriza por la imposición de la vida de derecha como única vida posible, el primero es una interrupción momentánea de corte antidictatorial y de efectos difusos que tornan visible las grietas de dicha victoria.

Las cuatro intervenciones del GAC ponen en práctica modos de resistencia, micro interrupciones de la vida de derecha que no pueden tener lugar sino colectivamente. Ellas son enunciaciones colectivas, pero no en un sentido cuantitativo, sino más bien cualitativo. Quiero decir, no son un producto conformado por una suma de individualidades, sino que están en juego otras formas de subjetividad que desafían la idea de autor-creador. Estas máquinas se contaminan con otras que son puestas en funcionamiento por movimientos sociales, colectivos de arte militante, manifestantes, etc. Por ello, se rompe la idea de pureza tanto artística como política. Pues, a partir de un intercambio de flujos inoculantes tiene lugar un agenciamiento fluido que anuda al punto de la indiscernibilidad el arte y la política.

En *Aquí viven genocidas* enuncian, piensan y actúan quienes se encuentran escuchando, mapeando, marchando; en *Invasión* lo hacen los transeúntes que se detienen, los oficinistas, los que horas más tarde golpearán cacerolas; en *Presentes* son los familiares y los amigos de los fotografiados quienes desarrollan ese ritual desacralizado que consiste en pegar las imágenes en un muro con historia; en el *Antimonumento del bicentenario* lo llevan a cabo los celebrantes.

A su vez, a lo largo de los cuatro capítulos que integran esta tesis se han construido diálogos filosóficos con enunciados emanados no únicamente de filósofos reputados como tales sino también de las mismas intervenciones del GAC. Por ello, es posible señalar que estas últimas además de prácticas artísticas y políticas, son prácticas filosóficas que piensan y actúan en torno a distintos problemas. Particularmente, en el primer capítulo se han puesto en evidencia los aportes que *Aquí viven genocidas* realiza a las discusiones sobre las prácticas estético-políticas de justicia, la celebración, el espacio y el tiempo. En el segundo capítulo, *Invasión* realiza un aporte teórico-práctico al debate sobre la idea de arte como promesa de felicidad y como construcción de situaciones y de vínculos. *Presentes*, la intervención que habita el tercer capítulo, reflexiona en torno a la imagen fotográfica, al rostro y al relación entre lo ritual, lo aurático y lo político. Finalmente, el *Antimonumento* realiza un aporte sustancial que versa también sobre los vínculos entre arte, política y memoria pero se detiene particularmente en los roles que cumple el Estado en torno a estas cuestiones.

Como se anticipó en la introducción y se hizo evidente en las páginas que siguieron, se ha recurrido a una metodología bastante similar a la del *collage* para la conformación de esta tesis. Así, se han unido fragmentos de pensamientos y sensaciones a veces buscando continuidades sutiles y a veces claroscuros bien marcados. Ahora bien, ¿cómo se concluye un entramado de este tipo? ¿acaso es concluible? ¿y, si lo fuera, debe ser concluido? Entiendo que no por dos motivos. El primero de ellos es metodológico, más allá de que el género tesis requiere de una introducción y de una conclusión formal, una red de conceptos, imágenes y sensaciones no tiene principio ni fin o, al menos, no es determinable ni dónde comienza ni dónde se acaba. El segundo tiene que ver con el tema abordado. Se han abierto líneas de fuga que dialogan con un presente, siempre abierto, y que hacen evidente que no hay hechos históricos encapsulados, ni tiempos homogéneos, ni cortes abruptos entre éstos. Ni la dictadura, ni la postdictadura pueden ser pensadas de esa forma. Por todo ello, no a modo de conclusión pero sí como cierre de estas páginas,

me gustaría señalar que el presente, me refiero al que empezó en el 2015, nos obliga a repensar tanto la dictadura como lo que vino después.

Las cuatro intervenciones del GAC recurren al pasado para disputar la configuración del presente. Como es evidente, este accionar no es original, ni propio de este colectivo de mujeres. Aunque realizar generalizaciones implica asumir riesgos, más en el contexto de una tesis académica, me permito hacerlo en esta instancia para decir que (producto de un arduo entrenamiento posiblemente iniciado durante la última dictadura militar) la sociedad argentina recuerda su pasado de una manera litigiosa. Ello, sin duda, constituye una gran incomodidad para el gobierno de Mauricio Macri que parece empeñado en desconectar el pasado del presente. Más todavía cuando la memoria ha madurado y se ha llegado a entender que la última dictadura argentina no fue una “dictadura militar” a secas sino una “dictadura cívico-militar”. No puede obviarse que para quienes han ganado las últimas elecciones presidenciales (2015) y legislativas (2017) conlleva un gran riesgo que se recuerde la complicidad entre el gobierno de facto y muchos empresarios (que, como la familia Macri, continúan siendo actores centrales hasta nuestros días) que tuvo lugar para implementar políticas neoliberales, las mismas que hoy se siguen profundizando.

El pasado no es un tiempo muerto que, como cree el filósofo del gobierno Alejandro Rozitchner (2016), retorna como espectro melancólico y se transforma en un estorbo para el desarrollo de las fuerzas productivas del presente. La dictadura no es un “episodio más de la división de los argentinos” como la describió el presidente Macri, el 24 de marzo de 2016 en un acto junto a Obama que tuvo lugar en el Parque de la memoria, reavivando la teoría de los dos demonios y con las mismas palabras que habitualmente utiliza para describir al gobierno anterior (Pertot 2016). El pasado, al que le temen quienes detentan el poder fáctico y sus bufones, es el que es recuperado por medio del ejercicio complejo de la memoria y da cuerpo a un nosotros siempre plural, indefinido, sin centro e inestable. El “cambio cultural” por el que abogan y que usan como lema de campaña conlleva el deseo de terminar con la presencia del pasado en el presente. De concretarse tan siniestro objetivo, el triunfo de la vida de derecha —eso que Schwarzböck entiende como algo propio de la postdictadura— sería irreversible.

Por el contrario, la labor con las memorias es inconveniente para quienes sostienen esa forma de vida porque hace patente que no sólo ésta es posible. Así, una vida distinta gestada colectivamente, basada en la militancia popular y no en el mercado puede tornarse

imaginable, pensable y vivible. El trabajo político y artístico con el pasado posee la potencia de interrumpir y agrietar el presente al (re)presentificar otras formas de vidas posibles.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (1a ed). Ciudad de Buenos Aires: Planeta.
- Adamovsky, E. (2016a). Epílogo. En C. Levey, D. Ozarow, & C. Wylde (Eds.), *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades* (pp. 293–300). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Adamovsky, E. (2016b, julio 6). Página/12 :: El país :: Un festejo sin pasado. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-303493-2016-07-06.html>
- Adamovsky, E. (2017). *El cambio y la impostura: la derrota del kirchnerismo, Macri y la ilusión PRO*. Ciudad de Buenos Aires: Planeta.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo, Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). Elogio de la profanación. En F. Costa & E. Castro (Trad.), *Profanaciones* (pp. 97–122). Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2006). *La Comunidad que viene*. (C. La Rocca & J. L. Villacañas Berlanga, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. (A. Gimeno Cuspinero, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2014). *Desnudez*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2016). *El final del poema: estudios de poética y literatura*. (E. Dobry, Trad.) (1a edición en España; 1a edición en Argentina). Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Althusser, L. (2008). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. En *Ideología y aparatos ideológicos de Estado ; Freud y Lacan*. Ciudad de Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arfuch, L. (2004). Arte memoria, experiencia: políticas de lo real. *Pensamiento de los confines*, (15).
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. (G. Molina, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo libros.
- Barrientos, M. (2017, diciembre 11). Tomar las calles y las paredes. *Haroldo. Diálogo con el pasado y el presente. Revista del Centro Curural de la Memoria Haroldo Conti*. Recuperado de <http://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=265>
- Battistini, O., Abal Medina, P., & Gorbán, D. (2002). Asambleas: cuando el barrio resignifica la política. En O. R. Battistini (Ed.), *La atmósfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*. Ciudad de Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad.
- Benjamin, W. (2009a). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, T. J. Bartoletti, J. Fava, & R. Buchenhorst (Trad.), *Estética y política*. Ciudad de Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Benjamin, W. (2009b). Sobre el concepto de historia. En W. Benjamin, T. J. Bartoletti, J. Fava, & R. Buchenhorst (Trad.), *Estética y política*. Ciudad de Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Birmajer, M. (2016a, febrero 25). Un cartel para adulterar la historia. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/opinion/cartel-adulterar-historia_0_1528647514.html

- Birmajer, M. (2016b, junio 2). El parque y la memoria. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/ciudades/parque-memoria_0_1517248664.html
- Birmajer, M. (2016c, julio 3). Con derecho a cuestionar también a los artistas. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/cultura/derecho-cuestionar-artistas_0_1535846842.html
- Bishoop, C. (2004, otoño). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, n° 110, (110).
- Blanchot, M. (2007). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros.
- Blejmar, J., & Fortuny, N. (2013). Introduction. *Journal of Romance Studies*, 13(3), 1–5. <https://doi.org/10.3167/jrs.2013.130301>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. (C. Beceyro & S. Delgado, Trads.). Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozzolo, R. (1983). Algunos aspectos en la contratransferencia en la asistencia a familiares de desaparecidos. En *Desaparecidos. Efectos psicológicos de la represión*. Ciudad de Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo.
- Burucúa, J. E. (2002). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (1. ed). Ciudad de México; Ciudad de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Burucúa, J. E., & Kwaitkowski, N. (2012). Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido, la pintura y la configuración de la vida. *Boletín de Estética*, 18.
- Calveiro, P. (2003). Memorias ‘virósicas’. Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina. *Acta Poética*, 24(2), 111–134.
- Carras, R. (2009). *GAC: pensamientos, prácticas, acciones*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marín el discurso y la imagen. En H. Pons (Trad.), *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marín*. Ciudad de Buenos Aires: Manantial.
- Colectivo Situaciones (Ed.). (2002). *19 y 20, apuntes para el nuevo protagonismo social* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano: Colectivo Situaciones.
- Colectivo Situaciones. (2009). Epílogo. En *GAC: pensamientos, prácticas, acciones*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Corral, M. (2017, diciembre). Conversación con Mariana Corral (no editada).
- Debord, G. (1955, septiembre). Introducción a una crónica de la geografía urbana. (L. Martínez, Trad.), *Les lèvres nues*, (6). Recuperado de <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>
- Debord, G. (1999). Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana. En L. Navarro (Trad.), *Internacional situacionista* (Vol. 1). Madrid: Literatura Gris.
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. (F. Alegre, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: La Marca Editora.
- Debord, G., & Wolman, G. (1998). Métodos de tergiversación. (Industrias Mikuerpo, Trad.), *Acción directa en el arte y la cultura*. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/262073070/Guy-Debord-Gil-J-Wolman-Metodos-de-tergiversacion>

- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2010). *Lógica del sentido*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- Deleuze, G. (2012). *Diferencia y repetición*. Ciudad de Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (5. ed). Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Delrio, W., Lenton, D., Escolar, D., & Malvestitti, M. (Eds.). (2018). *En el país de nomeacuerdo. Archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-195*. Viedma: Editorial UNRN.
- Déotte, J.-L. (2004). *L'époque des appareils*. Paris: Lignes Manifeste.
- Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. (F. Salas Aguayo, Trad.). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Derrida, J. (1998a). *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. (J. M. Alarcón & C. de Peretti della Rocca, Trans.). Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (1998b). *Políticas de la amistad; seguido de El oído de Heidegger*. (P. Peñalver & P. Vidarte, Trans.). Madrid: Trotta.
- Derrida, J. (2005). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2008a). *Fuerza de ley: el "Fundamento místico de la autoridad"*. (A. Barberá & P. Peñalver Gómez, Trans.). Madrid: Tecnos.
- Derrida, J. (2008b). *Memorias para Paul de Man*. (C. Giardini, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- di Filippo, M. (2015). Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero. *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, 18(2).
- Dillon, M. (2002, marzo 15). Arte callejero. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-120-2002-03-16.html>
- Dinardi, C. (2016). Reconstruyendo el pasado, representando la Nación: el bicentenario argentino y la recuperación del espacio público tras la crisis de 2001. En C. Levey, D. Ozarow, & C. Wylde (Eds.), *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Dinerstein, A. C. (2016). Desacuerdo y Esperanza: dos cuestiones veladas con la recuperación política de la Argentina post crisis 2001. En C. Levey, D. Ozarow, & C. Wylde (Eds.), *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades* (pp. 151–173). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Fernández Vega, J. (2007). *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ferrer, C. (2008). En mundo inmóvil. En G. Debord, *La sociedad del espectáculo*. Ciudad de Buenos Aires: La Marca Editora.
- Filippini, L. (2002). *La protesta social en Argentina durante diciembre del 2001*. Ciudad de Buenos Aires: CELS.

- Fleisner, P. (2012). El arte de la memoria. Manual de instrucciones para un ejercicio. En *Actas digitales del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y memoria: miradas sobre el pasado reciente*. Ciudad de Buenos Aires: Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.
- Fleisner, P., & Lucero, G. (Eds.). (2014). *El situacionismo y sus derivas actuales: acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: La Luminosa.
- Fortuny, N. (2015). Las pieles de la guerra. Imagen, memoria y superficie en dos series fotográficas contemporáneas. *Revista Afuera. Estudios de crítica Cultural*, 15. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=345&nro=15>
- Fortuny, N. (2016, agosto). El cadáver y el archivo. Un recorrido por la muestra fotográfica sobre crimen en el Metropolitan Museum de Nueva York. *Revista ATLAS*. Recuperado de <https://atlasiv.com/2016/08/16/cadaver-archivo-recorrido-la-muestra-fotografica-crimen-metropolitan-museum-nueva-york/>
- Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (1. ed). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? *Dialéctica. Revista de la Escuela de Filosofía y Letras*, año IX(16), 51–82.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3–20.
- Foucault, M. (1999). Espacios otros. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 9, 15–26.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. (R. Argullol, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Gambini, H. (2008). *Historia del peronismo. La violencia* (Vol. 3). Doral: Stockcero.
- Giunta, A. (1995). Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre Arte Destructivo y ‘Ezeiza es Trelew’. En *Arte y violencia*. San Miguel de Allende: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001* (1. ed.). Ciudad de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González, F. (2013). *Desajustes: sobre arte y política en Argentina*. Ciudad de Buenos Aires: Paradiso.
- González, H. (2002). Problemas y desafíos. En Colectivo Situaciones, *19 y 20, apuntes para el nuevo protagonismo social* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano: Colectivo Situaciones.
- González, M. L. (2015). El reverso de la Historia: formas de pensar la memoria en el espacio público. En *Actas de las 8vas. Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Ciudad de Buenos Aires.
- González, V. (2010). *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino, 1998-2008*. Ciudad de Buenos Aires: Papers Editores.

- Gorini, U. (2008). *La otra lucha. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Tomo II (1983-1986)* (1. ed, Vol. 2). Ciudad de Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Groys, B. (2016). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. (P. Cortés Rocca, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: Caja Negra.
- Guattari, F. (2003). Machine et structure. En F. Guattari, *Psychanalyse et transversalité: essais d'analyse institutionnelle* (Nachdr.). Paris: Découverte.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hacher, S. (2009). Pólogogo. En Grupo de Arte Callejero, *GAC: pensamientos, prácticas, acciones*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Herrera, M. J., & Marchesi, M. (2013). *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Ciudad de Buenos Aires: Fundación OSDE. Recuperado de [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$271.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$271.pdf)
- Iconoclasistas. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*.
- Jacoby, R., Longoni, A., Giunta, A., Jitrik, M., & Montequín, E. (2003, agosto). Arte rosa light / Arte rosa Luxemburgo. *Ramona*, (33), 52–92.
- Kant, I. (2001). *Crítica del juicio*. (M. García Morente, Trad.) (9. ed). Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- Keller, K., & Schmid, H.-D. (Eds.). (1995). *Vom Kult zur Kulisse: das Völkerschlachtdenkmal als Gegenstand der Geschichtskultur*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (1. ed, pp. 59–74). Barcelona: Ed. Kairós.
- Lazzarato, M. (2008). Postfacio. En G. Raunig, *Mil máquinas breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Levey, C., Ozarow, D., & Wylde, C. (Eds.). (2016). *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Lewkowicz, I. (2004). *Pensar sin Estado: la subjetividad en la era de la fluidez* (1a ed). Ciudad de Buenos Aires: Paidós.
- Lindner, L. (2000, diciembre). Bocetos en una servilleta. *Revista Ramona*, 9–10, 16.
- Longoni, A. (2005, invierno de). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Revista Sociedad*, 24.
- Longoni, A. (2009). Arte y activismo. *Errata*, (0).
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En E. A. Crenzel, *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas, 1983-2008* (pp. 35–57). Ciudad de Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Longoni, A. (2011). Experimentos en las intermediaciones del arte y la política. En R. Jacoby, *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos* (1. ed). Barcelona: Ediciones de la Central.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (1a edición). Ciudad de Buenos Aires: Ariel.

- Longoni, A. (2016, julio 3). Policía de la memoria (en réplica a Marcelo Birmajer y sus ataques al Parque de la Memoria). Recuperado el 19 de septiembre de 2016, de <http://www.ramona.org.ar/node/58994>
- Longoni, A., & Bruzzone, G. A. (2008). *El siluetazo*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino* (1a ed). Ciudad de Buenos Aires: Eudeba.
- Low, S. M. (2000). *On the plaza: the politics of public space and culture* (1st ed). Austin: University of Texas Press.
- Lucero, G. (2015). Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo. *El banquete de los dioses*, 3(4), 102–116.
- Malosetti Costa, L. (2016, julio 3). Polémica con Birmajer. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/cultura/Polemica-Birmajer_0_1535246794.html
- Marin, L. (1993). *Des pouvoirs de l'image: gloses*. Paris: Editions du Seuil.
- Meskimmon, M. (2000). Jenny Holzer's "Lustmord" and the project of resonant criticism. *International Feminist Art Journal*, 6, 12–21.
- Micheletto, K. (2010, mayo 21). Propuestas con 200 años de historia. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/146094-46897-2010-05-21.html>
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva*. Ciudad de Buenos Aires: Zorzal.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral: un escrito polemico*. (A. Sánchez Pacual, Trad.). Mexico: Alianza.
- Penhos, M. (2014). Las imágenes de frente y de perfil, la "verdad" y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días. *Memoria y sociedad, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana*, 17(35).
- Pertot, W. (2016, julio 11). La agotadora tarea de presenciar desfiles. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-303918-2016-07-11.html>
- Pertot, W. (2016, marzo 28). La memoria en tiempos de Macri. *Nueva ciudad*. Recuperado de <http://www.nueva-ciudad.com.ar/notas/201603/25068-memorias-macristas.html>
- Piglia, R. (2007). *Teoría del complot*. Ciudad de Buenos Aires: Mate.
- Preciado, P. (2006). Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino. *ESETÉ*, 6, 40–49.
- Quiroga, J. (2003). Prologo. En Madres de Plaza de Mayo (Ed.), *Historia de las Madres de Plaza de Mayo* (2. ed). Ciudad de Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- Rancière, J. (1994). *En los bordes de lo político* (Arcis). Santiago de Chile.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo: política y filosofía*. Ciudad de Buenos Aires: Nueva Visión.

- Rancière, J. (2002). *La División de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.
- Rancière, J. (2004). Política, identificación y subjetivación. *Metapolítica*, 8(36), 26–32.
- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. (C. Fagaburu, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*. Ciudad de Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2010b). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rancière, J. (2010c). *Momentos políticos*. (G. Villalba, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: Clave intelectual.
- Rancière, J. (2011a). *El malestar en la estética* (Capital Intelectual). Ciudad de Buenos Aires.
- Rancière, J. (2011b). *El tiempo de la igualdad diálogos sobre política y estética*. (J. Bassas Vila, Trad.). Barcelona: Herder. Recuperado de <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3229157>
- Rancière, J. (2012). *El odio a la democracia*. Ciudad de Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. (H. Pons, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013b). *Figuras de la historia*. Ciudad de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Raunig, G. (2007). Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales. (M. Expósito & J. Barriandos, Trads.), *Brumaria*, 8.
- Raunig, G. (2008). *Mil máquinas breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rella, F. (2010). *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. (P. Fleisner, Trad.). Ciudad de Buenos Aires: La Cebra Ediciones.
- Richard, N. (Ed.). (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2013). Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada. En *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico* (pp. 13–28). Ciudad de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México; Ciudad de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rivière, G. H. (1993). *La Museología: curso de museología / textos y testimonios*. (A. A. Rodríguez Casal, Trad.). Torrejón de Ardoz: Akal.
- Romero, J. C., Davis, F., & Longoni, A. (2010). *Romero*. Ciudad de Buenos Aires: Fundación Espigas.

- Ross, K. (2008). *Mayo del 68 y sus vidas posteriores: ensayo contra la despolitización de la memoria*. (T. González Cobos, Trad.). Madrid: Acuarela : A. Machado.
- Rozenmacher, G. (1962). *Cabecita negra*. Editorial Anuario. Recuperado de http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/rozenmacher-cabecita_negra_0.pdf
- Rozitchner, A. (2016) *La Evolución de La Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Mardulce.
- Rozitchner, L. (2002). La ruptura de la cadena del terror. En Colectivo Situaciones (Buenos Aires, Argentina) (Ed.), *19 y 20, apuntes para el nuevo protagonismo social* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- Russo, P. (2008). El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC. *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación.*, 1(18). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/545/492>
- Sartelli, E., Grenat, S., & López Rodríguez, R. (2009). *Trelew, el informe: arte, ciencia y lucha de clases, 1972 y después* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Ediciones ryr.
- Schindel, E. (2006). Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. En C. Macón, *Trabajos de la memoria: arte y ciudad en la postdictadura argentina* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: Ladosur.
- Schindel, E. (2008). Siluetas, rostros, escraches: Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos. En A. Longoni & G. A. Bruzzone, *El siluetazo*. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Schwarzböck, S. (2008). *Adorno y lo político*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*. Ciudad de Buenos Aires: Cuarenta Ríos.
- Suderburg, E. (Ed.). (2000). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Svampa, M. (2016). Revisitando la Argentina, 2001-2013 Del “que se vayan todos a la exacerbación de lo nacional-popular”. En C. Levey, D. Ozarow, & C. Wylde (Eds.), *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades* (pp. 199–222). Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tiffenberg, E. (2011, diciembre 21). Somos los hijos del Argentinazo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/183883-57085-2011-12-21.html>
- Triquell, T. (2012). En la ciudad de la furia. Representaciones artísticas de la crisis del 2001 desde el espacio público: el caso Urbomaquia. *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación.*, 1(33).
- Van Dembroucke, C. (2013). Retratos: las fotografías carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Vásquez, I. (2000, diciembre). ¿Parque Justicia? *Revista Ramona*, 9–10, 8.

Vera, A. (2012). Breve glosario a modo de epílogo. En J.-L. Déotte, F. Salas Aguayo (Trad.), *¿Qué es un aparato estético?: Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución: la acción política en la era del desencanto*. (R. Sánchez Cedillo, H. Romero, & D. Gámez Hernández, Trads.). Madrid: Traficantes de Sueños.

Wasserman, F. (2016, septiembre 8). Bicentenario, entre el pasado y el futuro. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-303664-2016-07-08.html>

Yates, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela.

Zibechi, R. (2003). *Genealogía de la revuelta: Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra Libre.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: GAC, Aquí viven genocidas (2009).	24
Ilustración 2: Mapas catastrales (2012).	30
Ilustración 3: GAC, Aquí viven genocidas (2012).	58
Ilustración 4: GAC, Docentes ayunando (1997).	63
Ilustración 5: GAC, Invasión (2001).	69
Ilustración 6: GAC, Es mejor un mayo francés que un “Julio Argentino” (2003).	72
Ilustración 7: GAC, Es mejor un mayo francés que un “Julio Argentino” (2017)	72
Ilustración 8; GAC, Invasión (2001).	74
Ilustración 9: GAC, Carteles urbanos (1999-2003).	76
Ilustración 10: GAC, Invasión (2001).	79
Ilustración 11: GAC, Invasión (2001)	85
Ilustración 12: GAC, Ministerio de control (2003).	93
Ilustración 13: GAC, Presentes (2012).	104
Ilustración 14: Anónimo, s/t (1972).	106
Ilustración 15: Benveniste, Romero, Leonetti, Pazos y Vigo. Proceso a nuestra realidad, 1973.	107
Ilustración 16: Benveniste, Romero, Leonetti, Pazos y Vigo. Proceso a nuestra realidad, 1973.	107
Ilustración 17: Juan Carlos Romero. Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos, 1973.	108
Ilustración 18: Frente de la tarjeta que fue entregada a los asistentes en Proceso a nuestra realidad, 1973.	111
Ilustración 19: Marcha de las máscaras (1985)	115
Ilustración 20: Marcha de las máscaras (1985)	115
Ilustración 21: GAC, Antimonumento del bicentenario (2010)	127
Ilustración 22: GAC, Antimonumento del bicentenario (2010)	130
Ilustración 23: Holzer, Jenny. Untitled, modeled after the Leipzig Völkerschlachtdenkmal..., (1995).	132
Ilustración 24: GAC, Antimonumento del bicentenario (2010)	137
Ilustración 25: GAC, Antimonumento del bicentenario (2010)	139